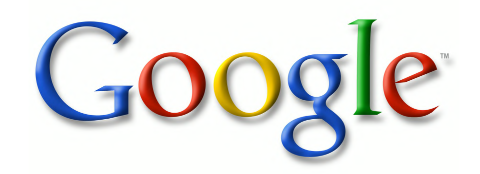





BIBLIOTHÈQUE
DE LA SCIENCE FRANÇAISE
EXPOSITION DE SAN FRANCISCO
1915
FOR HUMANITY AND THE HUMANITIES
RF
DON DU GOUVERNEMENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
A L'UNIVERSITÉ DE CALIFORNIE
SOUS LES AUSPICES DES "FRIENDS OF FRANCE"
Maquet gr.
H. Guillaume del.



HISTOIRE

DES DOCTRINES LITTÉRAIRES ET ESTHÉTIQUES

EN ALLEMAGNE

LESSING

PRÉFACE

L'ouvrage que nous publions aujourd'hui se rattache à celui qui a paru en 1883 et où nous exposons l'histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne à partir du XVII[e] siècle et jusque vers le milieu du XVIII[e 1]. Nous avons raconté là l'origine, les phases diverses et les résultats de la lutte entre Gottsched et les Suisses, et nous avons montré comment les théories plus larges et plus libres de ces derniers, sur la poésie, sur les règles, sur les droits de l'imagination et de l'inspiration personnelle, avaient provoqué et puissamment secondé les tentatives d'émancipation littéraire et d'opposition à l'absolutisme de Gottsched, qui se produisent alors sur différents points de l'Allemagne.

Faire une histoire complète de ce mouvement qui précède l'apparition du véritable réformateur et législateur de la littérature allemande n'entre ni dans le plan, ni dans le cadre de cet ouvrage. Ce serait répéter en grande partie ce que nous avons déjà

1. *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.* Paris, Berger-Levrault et C[ie].

HISTOIRE

DES DOCTRINES LITTÉRAIRES ET ESTHÉTIQUES

EN ALLEMAGNE

LESSING

PRÉFACE

L'ouvrage que nous publions aujourd'hui se rattache à celui qui a paru en 1883 et où nous exposons l'histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne à partir du XVIIe siècle et jusque vers le milieu du XVIIIe[1]. Nous avons raconté là l'origine, les phases diverses et les résultats de la lutte entre Gottsched et les Suisses, et nous avons montré comment les théories plus larges et plus libres de ces derniers, sur la poésie, sur les règles, sur les droits de l'imagination et de l'inspiration personnelle, avaient provoqué et puissamment secondé les tentatives d'émancipation littéraire et d'opposition à l'absolutisme de Gottsched, qui se produisent alors sur différents points de l'Allemagne.

Faire une histoire complète de ce mouvement qui précède l'apparition du véritable réformateur et législateur de la littérature allemande n'entre ni dans le plan, ni dans le cadre de cet ouvrage. Ce serait répéter en grande partie ce que nous avons déjà

1. *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.* Paris, Berger-Levrault et Cie.

dit ailleurs. Nous devons nous borner ici à quelques indications sommaires, que complétera l'exposition de l'œuvre réformatrice de Lessing.

Si la victoire des Suisses devait amener bientôt la chute de Gottsched, hâtée d'ailleurs par les prétentions dictatoriales du professeur de Leipzig, l'influence française qu'il représentait ne devait pas disparaître avec lui. Elle existait avant lui, et elle continue après lui. Seulement, à mesure que s'éveille, timidement encore, le génie national, cette imitation devient plus libre, plus originale. Néanmoins, dans la tragédie, et surtout dans la comédie, la France est encore souveraine, et ni le talent des poètes, ni les efforts de la critique, ne parviendront de longtemps à triompher des obstacles que le développement du théâtre national rencontre dans le morcellement social et politique de l'Allemagne.

Mais dans les genres secondaires, dans la fable, le conte, l'épître, dans la poésie légère, érotique et épicurienne, malgré l'imitation des modèles français et des modèles antiques du genre, on voit percer, à travers les formes empruntées, un accent plus naturel et personnel.

Ainsi à Hambourg, Hagedorn imite Horace sans le copier. A Halle, un groupe de poètes, dont Gleim est le chef, s'inspirent d'Horace encore, et beaucoup d'Anacréon, d'après lequel ils se nomment; mais surtout de Chaulieu, de Lafare, de Gresset, de

J. B. Rousseau. Si les amours et les ivresses qu'ils chantent ne sont le plus souvent que des fictions empruntées à leurs modèles, des réminiscences classiques, du moins l'amitié sincère qui les unit, et qui est l'âme de leurs gaies réunions, donne-t-elle à leurs vers une grâce naturelle et une émotion sincère.

Lorsque les victoires de Frédéric le Grand provoqueront un premier éveil du sentiment national en Allemagne, Gleim et ses amis emboucheront la trompette guerrière; et si leur imagination avait été à la hauteur de leur inspiration patriotique, l'Allemagne aurait d'ores et déjà compté quelques vrais poètes.

Dans le groupe dissident et indépendant qui s'était formé à Leipzig, au centre même et au siège de la domination de Gottsched, nous rencontrons quelques écrivains qui, tout en subissant encore, dans une certaine mesure, l'influence française, savent aussi s'en affranchir et y résister[1]. Gellert, le fabuliste, le conteur, le moraliste le plus populaire de l'Allemagne, doit beaucoup à La Fontaine. Mais sa popularité, il la doit à ses qualités personnelles et originales, à la gaîté, au naturel, à la bonhomie malicieuse de ses récits; à la sincère piété qui res-

1. Dans ce cénacle des *Bremer Beiträge*, on peut citer encore : Rabener le satirique; Zachariæ, l'auteur du poème héroï-comique *der Renommist;* Cramer, le poète religieux. C'est aussi dans ce Recueil qu'ont paru en 1748 les trois premiers chants du *Messie* de Klopstock.

pire dans ses cantiques ; à cette espèce de sacerdoce moral qu'il exerça sur la jeunesse et sur toutes les classes de la société, surtout sur le peuple, dont longtemps encore il a été le poète et le conteur favori. Gellert est bien l'homme et l'écrivain de son temps ; mais il le devance aussi, par ses idées plus libres et plus hardies sur l'imitation, sur les droits du génie, et par les excellents conseils qu'il donne pour le style épistolaire, qu'il veut avant tout simple, naturel, conforme aux sujets qu'on traite.

Le plus original du groupe, c'est Elias Schlegel, le meilleur auteur comique de l'époque et, dans ses tragédies, imitateur intelligent et parfois indépendant des modèles français et des modèles antiques, avec des tendances anglaises et presque shakespeariennes. Ses vues et ses jugements critiques sur l'imitation au théâtre ; sur la valeur de certaines règles et de certaines conventions dramatiques ; sur le droit de chaque nation d'avoir son théâtre à elle ; sa comparaison, bien que défectueuse, du poète allemand Gryphius avec Shakespeare, font de Schlegel un prédécesseur de Lessing.

Nous ne devons pas oublier de mentionner ici, quoiqu'il n'appartienne pas au cénacle, Wieland, dont le souple et facile talent a évolué en différents sens et parcouru différentes phases, avant d'arriver, et seulement dans la seconde moitié du siècle, à trouver sa véritable voie. Par l'aimable facilité de

ses poésies légères, de ses contes et de ses romans; par l'élégance de son style; par le charme et la grâce de ses peintures, et jusque dans sa manière de reproduire l'antiquité grecque, Wieland est disciple des Français, et le nom de Voltaire allemand qu'on lui a donné montre bien quel est le modèle qu'il a imité.

Si la poésie dramatique et la poésie didactique et légère relèvent presque exclusivement de la France et de l'antiquité classique et païenne, la poésie lyrique, qui s'inspire de la religion, de la nature et de la vie intime de l'âme, se rattache plus particulièrement à l'école suisse et par elle à l'Angleterre, à ses poètes religieux, et surtout à Milton.

Mais cette poésie demande non seulement le sentiment, mais la puissance de l'imagination. Les Suisses avaient théoriquement proclamé la suprématie de l'imagination en poésie. Mais ils n'avaient pu la donner aux nombreux et médiocres poètes sortis de leur école, qui célébraient à l'envi la religion dans leurs longues et fastidieuses épopées bibliques, et mettaient en vers l'Ancien et le Nouveau Testament. Le sentiment même, chez eux, dégénère le plus souvent en sentimentalité trouble. Cependant l'école suisse avait produit un véritable poète, grand par l'enthousiasme religieux qui l'inspire, par l'essor puissant de sa pensée, pénétrée de l'idée divine et de la majesté des Saintes Écritures. Mais

son imagination, sa faculté créatrice, n'a pas assez de force pour donner une forme sensible et plastique à ses hautes conceptions, à ses nobles aspirations. Néanmoins, l'action puissante et profonde exercée sur son époque par l'auteur du *Messie* et le chantre des *Odes* s'explique par l'intensité contagieuse du sentiment qui l'anime; par la grandeur des sujets qu'il célèbre dans ses vers et qui sont pris dans l'âme et dans la conscience religieuse de la nation allemande.

La poésie n'a pas encore trouvé sa forme propre; elle cherche sa véritable voie. Tantôt, trompée par une fausse analogie avec la peinture, elle s'épuise en minutieuses et stériles descriptions qui ne sont pas poétiques et ne donnent pas l'impression des choses; tantôt elle est asservie à la science, à la morale, à la religion : elle n'a pas sa liberté. On ne peut pas dire d'elle ce que Schiller dit du feu, cette puissance redoutable « qui se fraie elle-même son chemin, la libre fille de la nature[1] ». Chez les meilleurs poètes de l'époque comme Haller, comme Ew. de Kleist, on est réduit à admirer les qualités morales de l'homme, plus que le talent de l'artiste. Le temps de la vraie poésie et des créations originales n'est pas encore venu. Le XVIIIe siècle, du moins dans sa plus grande partie, est le siècle de la critique, de la théo-

1. *Einhertritt auf der eignen Spur,*
Die freie Tochter der Natur. (*Die Glocke.*)

rie; et c'est par la critique et la théorie que l'esprit allemand développera ses facultés originales et créatrices. La critique sera l'instrument de toutes les réformes, de tous les progrès que réalisera le XVIIIe siècle. L'âme de la critique, c'est la philosophie qui, au début du siècle, sort pour la première fois des Universités, pour pénétrer dans le public. L'éducateur philosophique de l'Allemagne, c'est Wolf, dont la doctrine, exposée en langue allemande, a rendu accessible aux intelligences moyennes la philosophie de Leibnitz exposée sous une forme à la fois affaiblie, systématique et populaire. L'influence de Wolf a été immense. Tout le mouvement philosophique du siècle se rattache plus ou moins à lui.

Il a donné naissance à cette Philosophie populaire (*Popularphilosophie*), Philosophie du bon sens, propagatrice des lumières, émancipatrice des intelligences, qui trouvera à Berlin, sous le gouvernement libéral et éclairé de Frédéric le Grand, son centre de propagande. Cet esprit philosophique, critique et réformateur, pénètre tous les domaines de la pensée : littérature, poésie, beaux-arts, éducation, religion ; les soumet au libre examen, au souverain contrôle de la raison, pour les soustraire à l'empire de la tradition, de la routine, à l'autorité théologique, et pour les établir sur leurs fondements naturels et rationnels.

L'exégèse biblique, la critique scientifique des

Évangiles, combat le despotisme de l'orthodoxie luthérienne, déjà battue en brèche par la secte piétiste et par les philosophes déistes, français et anglais.

Les lois et les règles de la poésie, la nature et les caractères du Beau, sont l'objet de nombreuses investigations. On traduit, on commente les écrits de Dubos, de Batteux, de Shaftesbury, de Burke, de Home, de Richardson. Un élève de Wolf, Baumgarten, à Halle, systématise ces recherches, leur applique la méthode logique et démonstrative du maître, et fonde la science du Beau : l'Esthétique, science encore purement abstraite et formelle, qui relègue le Beau dans les régions inférieures de l'âme, sans rapport avec la nature et l'art[1]. Mais, devenue une dépendance, une province de la Philosophie, cette science nouvelle la suivra dans tous ses développements et profitera de tous ses progrès.

Cependant à ces essais, à ces théories, qui se multiplient, manque le complément nécessaire : la connaissance des œuvres d'art, des modèles antiques. Celui qui révéla à l'Allemagne et à une partie de l'Europe les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, ce fut Winkelmann, le Christophe Colomb de ce monde nouveau, comme l'appelle Goethe. Par son œuvre capitale, l'*Histoire de l'Art de l'Antiquité*,

1. Son disciple Meier a exposé en allemand et popularisé l'*Esthétique* de Baumgarten, écrite en latin : *Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften*. Halle, 1754.

composée à Rome, où l'avait poussé, à travers mille obstacles, une irrésistible vocation, en face des merveilles de la plastique et des monuments de l'architecture grecque, qu'il décrit en artiste, en amant enthousiaste, il a préparé la grande époque de la Renaissance classique en Allemagne, qui s'ouvre à la fin du siècle.

Mais tout ce travail de critique manquait d'unité, de direction. Ces tentatives, ces efforts étaient isolés, sans lien commun, incomplets, entravés par la routine, par la résistance des puissances établies, hostiles au progrès, menacées dans leur existence. Il était nécessaire, pour que ce mouvement aboutît, qu'un homme supérieur par l'intelligence, par la science, par le caractère, maître dans la critique, prît en main les affaires de l'esprit allemand, pour le délivrer de tout ce qui arrêtait sa marche et paralysait son essor ; pour lui rendre la liberté de ses mouvements ; pour l'affranchir, mais, en même temps, le discipliner ; faire triompher partout le droit de la critique et du libre examen ; donner une nouvelle législation à la poésie, au théâtre, et préparer ainsi l'avènement d'une littérature nationale.

Lessing a été cet homme. Cette œuvre de réforme et d'émancipation est la sienne. Il l'a accomplie par le travail de critique et de polémique qui remplit toute sa vie et qui, sous la diversité des objets auxquels il s'applique, et malgré son caractère fragmen-

taire, est inspiré par une seule pensée et converge vers un but unique : la liberté et l'autonomie de l'esprit allemand, l'affranchissement des intelligences et des consciences.

Lessing est partout et avant tout critique. La critique, dans le sens le plus complet, le plus large et le plus élevé du mot, est sa faculté maîtresse, et comme sa fonction naturelle. Elle se montre même dans ses œuvres dramatiques. Il lui fait honneur de ses meilleures productions.

Dans tout le cours de sa vie, cette activité critique de Lessing ne se concentre pas sur une seule œuvre, sur un seul ordre d'idées et d'études, mais embrasse simultanément la littérature, l'art, le théâtre, la philosophie et la théologie.

Néanmoins, dans chacune des périodes qu'il traverse, nous rencontrons une œuvre importante et décisive, qui la domine et la caractérise ; une campagne qui fait époque, et qui correspond à son séjour dans les différentes villes d'Allemagne, où il demeure successivement. Ainsi son séjour à Berlin, de 1748-1760, interrompu par un voyage à Leipzig, est marqué par les *Lettres sur la Littérature*. C'est Breslau qui a donné naissance au *Laocoon;* Hambourg, à la *Dramaturgie,* précédée de *Minna de Barnhelm* et suivie bientôt après d'*Emilia Galotti.* Enfin les années de Wolfenbüttel, les dernières de sa vie,

sont remplies par les travaux philosophiques et par la grande polémique théologique dont *Nathan le Sage* n'est que la forme dramatique.

C'est ainsi que nous avons pu, tout en suivant d'assez près l'ordre chronologique, diviser notre travail en quatre parties : Critique littéraire, Critique esthétique, Critique dramatique, Critique théologique et philosophique. Cependant nous avons soin, pour ne pas perdre le fil et montrer dans son ensemble le développement intellectuel et littéraire de Lessing, de mentionner chemin faisant les productions moins importantes de chaque période, que nous groupons ensuite autour de l'œuvre principale, quand nous l'abordons.

Sans faire une biographie complète et détaillée de Lessing, nous racontons de sa vie ce qui est nécessaire pour connaître le caractère de l'homme et mieux comprendre les œuvres de l'écrivain [1].

Lessing, déjà de son vivant, a suscité toute une littérature, qu'il serait presque impossible de faire connaître même approximativement. Ce serait faire l'histoire de la littérature allemande depuis un

1. Les éditions de Lessing dont nous nous sommes servi sont l'édition Hempel, jusqu'ici la plus complète, enrichie d'excellentes introductions aux différentes œuvres; ensuite l'édition Lachmann, revue par Munker, la dernière parue (Stuttgart, Gœschen, 1894), très complète aussi, très belle d'exécution typographique, avec toutes les variantes des éditions antérieures, mais qui malheureusement n'est pas achevée encore. Nous avons cité tantôt l'une tantôt l'autre.

siècle et demi[1]. En France, Lessing, depuis longtemps, n'est plus un inconnu, grâce à d'excellents travaux qui ont initié le public à différentes parties de son œuvre[2]. On verra par nos citations que nous avons consulté les sources les plus importantes. Mais c'est avant tout et surtout à Lessing lui-même, qui, depuis longtemps, est l'objet de nos études et de notre enseignement, que nous devons l'intelligence et l'appréciation personnelle de son œuvre. Nous n'avons certes pas la prétention de rendre inutile et de faire oublier ce qu'ont fait nos devanciers. Ce qui peut justifier auprès du public français l'ouvrage que nous publions, c'est qu'il offre une étude d'ensemble et développée sur les différentes formes de l'activité littéraire et critique de Lessing, et son rôle dans le développement intellectuel de l'Allemagne.

1. Parmi tant d'ouvrages spéciaux de grand mérite, il faut en citer deux au moins, qui font autorité : celui de Danzel et Guhrauer, réédité par W. V. Malzahn et Boxberger (Berlin, 1881), et celui de M. Erich Schmidt : *Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Werke* (Berlin 1892).

2. Sans parler des Histoires générales de la littérature allemande de MM. Heinrich et Bossert, où Lessing a sa place marquée, nous citerons l'ouvrage de M. Crouslé : *Lessing et le goût français en Allemagne*; l'introduction de M. Mézières à la traduction de la *Dramaturgie* par M. Crouslé : l'Étude sur Lessing de M. V. Cherbuliez dans la *Revue des Deux-Mondes* (janvier et février 1868). *Le Christianisme moderne, Étude sur Lessing*, de M. Fontanès. Enfin, tout récemment, M. Kont a publié le premier volume d'un travail sur *Lessing et l'Antiquité*, alors que le nôtre était en grande partie achevé et que quelques chapitres avaient paru dans une Revue.

LESSING

PREMIÈRE PARTIE

CRITIQUE LITTÉRAIRE

CHAPITRE Ier

Débuts de Lessing. — Détails biographiques. — Leipzig. — Berlin sous Frédéric II. — Les amis de Lessing. — Publications diverses. — Journalisme littéraire.

Dans les derniers mois de 1748, Lessing alors âgé de dix-neuf ans, venant de l'Université de Leipzig, débarque à Berlin, où pendant vingt ans à peu près, sauf des absences plus ou moins prolongées, se déploiera son activité d'écrivain et de critique. Mais avant de le voir à l'œuvre, il nous faut revenir un peu en arrière et raconter brièvement les événements les plus intéressants de sa première jeunesse et de sa vie d'étudiant.

Lessing (Gotthold-Ephraïm) naquit à Camenz, dans la Haute-Lusace, le 22 janvier 1729, le troisième de douze enfants. Son père était pasteur luthérien, savant théologien, supérieur à sa modeste position, possédant plusieurs langues, traducteur d'ouvrages religieux an-

glais et français, auteur de divers traités de controverse théologique, fermement attaché à l'orthodoxie luthérienne, mais sans fanatisme, tolérant à l'égard des dissidents[1]. De lui, Lessing hérita, avec l'amour de l'étude et des savantes recherches, le respect de la vérité, et malgré l'indépendance absolue de ses convictions religieuses, le goût des questions théologiques, qui le préoccuperont au milieu de ses travaux littéraires et dramatiques, et forment une partie importante de son œuvre.

Lessing, peu tendre et expansif de sa nature, a beaucoup aimé son père, malgré de vifs dissentiments au début, à propos du choix de sa carrière[2]. Il ne cesse de correspondre avec lui, se préoccupe de tout ce qui

1. Un des ancêtres de Lessing, pasteur, signa en 1580 la célèbre *Formule de Concorde*. Théophilus Lessing, son grand-père, soutint, à l'issue de ses études universitaires, une thèse de *Religionum tolerantia* (*Gotthold Ephraim Lessings Leben von Karl-Gotthelf Lessing* (Leipzig, *Bibliothèque Reclam*). L'esprit de tolérance était donc héréditaire dans la famille, et par une progression naturelle, arrive, chez Lessing, jusqu'à l'indépendance philosophique complète.

2. Lessing aimait sa mère en fils respectueux et dévoué, mais pas avec cette tendresse caressante que l'on trouve chez beaucoup d'hommes célèbres. Elle ne paraît pas avoir eu, non plus que la sœur, une influence marquée sur le développement de son esprit et de son caractère. En général, l'élément féminin a tenu peu de place dans la vie de Lessing. Sa seule affection sérieuse, pour sa femme Eva König, qu'il épousa sur le tard (il avait quarante-sept ans), était faite surtout de raison et d'amitié, comme le montre sa correspondance avant son mariage. Quant à ses frères, il ne cessa de s'intéresser à eux, à leurs études, à leurs projets d'avenir. Il les aida de ses conseils, de sa bourse, surtout quatre d'entre eux, Théophile, Gottlob, Gottfried. Mais celui qui a été le plus intimement mêlé à sa vie, c'est Karl Gotthelf, qui comme lui suivit pendant quelque temps la carrière littéraire ; vécut avec lui à Berlin de 1765 à 1767 ; composa plusieurs comédies et entra ensuite dans la direction des Monnaies. Après la mort de son frère il s'occupa de continuer l'édition de ses œuvres et de ses écrits posthumes. Il publia la première biographie de Lessing, citée plus haut.

le touche, s'inquiète de sa santé et, quand des embarras et des difficultés de toute nature tourmentent le vieux pasteur, il cherche à lui venir en aide de son mieux, déplorant d'être lui-même dans la gêne et de ne pouvoir faire davantage.

« Quels éloges ne lui adresserais-je pas, s'il n'était pas mon père », écrit-il au professeur Michaelis de Göttingen. Quelques années après la mort de son père, se rappelant certains traits de son caractère où il reconnaît le sien, il écrit : « Tu étais un si excellent homme, mais si ardent en même temps. Combien de fois ne m'as-tu pas avoué avec une larme virile dans l'œil, que tu t'échauffes trop facilement et que dans ta chaleur tu vas trop loin. Que de fois ne m'as-tu pas dit : « Gotthold, je t'en prie, prends exemple sur moi, sois sur « tes gardes. J'ai peur, j'ai peur et je voudrais cependant m'être corrigé dans ta personne[1]. »

L'intérieur religieux et patriarcal où grandit le jeune Lessing était égayé cependant par des promenades, des excursions dans les pittoresques environs de la petite ville de Camenz, par des réunions et des fêtes de famille. Le futur réformateur du théâtre allemand reçut même, dans ce milieu de sévère orthodoxie, ses premières impressions dramatiques. Le recteur de l'école de Camenz, disciple du célèbre pédagogue saxon, Weisse, ce fécond dramaturge, qui faisait servir le théâtre à l'éducation de l'enfance, avait organisé des représentations, dans son école, non sans scandaliser les âmes pieuses et sans s'attirer une réprimande sévère du magistrat.

---

1. *Aus dem Nachlass*. Œuvres. Ed. H., vol. 19, p. 626.

Les goûts studieux de Lessing se montrèrent de bonne heure. A six ans, lorsqu'il fut question de le peindre sur un tableau de famille avec son jeune frère, il ne voulut pas de jouets, mais des livres autour de lui et sur ses genoux. Il n'avait pas treize ans quand, selon le vœu de son père qui le destinait à la théologie et au ministère sacré, il obtint d'entrer comme boursier à l'école princière de Sainte-Afra à Meissen, une des trois écoles, avec Schulpforta et Grimma, que l'électeur Maurice de Saxe avait créées avec le fonds des couvents supprimés. Cette école, pépinière célèbre de théologiens, de pédagogues et de littérateurs, avait, dans la sévérité rigide de son organisation et de sa discipline, conservé quelque chose de son ancienne destination. Les études y étaient fortes : théologiques et classiques, empreintes à la fois du zèle religieux et de la ferveur humaniste, qui caractérisent le siècle de la Réforme et de la Renaissance : de l'hébreu pour l'étude de la Bible ; beaucoup de grec et de latin ; un peu de géographie et d'histoire ; des mathématiques. Pas de langues modernes, sauf le français, ce qui s'explique par l'influence toujours dominante de la France et par le dédain de la langue nationale. Chaque jour des exercices religieux. Le jeune Lessing, d'abord un peu mal à l'aise sous le joug de cette discipline presque monastique, et qui devait irriter plus d'une fois son humeur indépendante et frondeuse, finit cependant par s'y accommoder. Il avance vite, s'assimile avec une extraordinaire facilité les leçons de ses maîtres et bientôt est au premier rang des élèves de l'école. Mais, en dépit des sévérités du règlement, il maintient et défend sa personnalité et la liberté de son esprit. Il étudie à sa manière et selon

ses goûts, moins pour savoir que pour s'exercer à penser, à réfléchir, à raisonner, encore que l'érudition pure ne le rebute pas. Dans les études auxquelles il est soumis, il ne prend que ce qui convient à son tempérament, ce qui peut le nourrir et le fortifier. Déjà sollicité par sa vocation dramatique, il lit de préférence Théophraste, Plaute, Térence « qui sont son monde à lui »; qui lui apprennent déjà à connaître un peu l'homme, la vie, la société et à se connaître lui-même.

Après la littérature, ce sont les mathématiques qui le captivent le plus. Cette étude devait convenir, en effet, à un esprit éminemment raisonneur et logique comme le sien. Il traduit même trois livres d'Euclide, et amasse des matériaux pour une histoire des mathématiques. Sa dissertation d'adieu en quittant l'école a pour sujet : *de mathematicis barbarorum.*

Comme il arrive toujours dans les écoles les mieux réglementées et surveillées, les études *d'à côté,* les lectures buissonnières et défendues tiennent leur place[1]. Lessing trouve moyen d'étudier l'italien et l'espagnol; il s'essaye à la poésie; il lit et imite les poètes anacréontiques alors en vogue: Pyra, Lange, Gleim; il compose même une comédie: *Damon ou la véritable amitié*; et en ébauche une autre : le *jeune Savant,* qui sera achevée et représentée plus tard. Malgré ces infidélités aux études officielles, les progrès de Lessing furent si

1. Il faut dire que le régime de l'école, malgré ses tendances exclusives et sa réglementation étroite, favorisait cependant, dans une certaine mesure, l'initiative et la liberté des élèves. Chaque semaine, un jour entier leur était accordé pour leurs études personnelles et préférées. Quoique l'allemand ne figurât pas dans le programme d'enseignement, il n'était pas défendu de s'exercer à la composition allemande. On demandait même aux élèves des discours pour les solennités scolaires.

rapides, qu'il put, malgré l'opposition de son père, et avec l'assentiment de la direction, grâce à l'interruption forcée des études amenée par la guerre de Sept ans, quitter l'école avant le terme prescrit, en septembre 1746, à l'âge de dix-sept ans. « C'est un cheval qui a besoin d'une double ration d'avoine, dit le directeur. Les *lectiones* qui paraissent trop difficiles aux autres élèves, ne sont qu'un jeu pour lui. Nous ne savons plus qu'en faire. »

Mais si les progrès étonnamment rapides du jeune Lessing, et son extraordinaire facilité de travail et d'assimilation, avaient frappé ses maîtres, d'autre part certains défauts de caractère, surtout son esprit frondeur et son penchant à la moquerie ne leur avaient pas échappé. « Ne sois pas aussi indiscret (*naseweis*) que ton frère » dit le directeur au jeune Théophile Lessing, qui entra à l'école peu de temps après son aîné ». Le reproche était assez fondé. Lessing n'était pas fait pour se plier servilement au formalisme de cette école gouvernementale. S'il emporta de son séjour à Sainte-Afra une juste reconnaissance pour quelques-uns de ses maîtres, il ne dissimule pas à son père, en lui parlant du directeur, qui n'avait pas précisément fait son éloge, « que son grand souci n'est pas de faire de ses subordonnés des hommes raisonnables, pourvu qu'il en puisse faire de dociles élèves, c'est-à-dire des hommes acceptant aveuglément les leçons de leurs maîtres, sans se demander s'ils ne sont pas des pédants ».

Après l'école, l'Université. C'est à Leipzig que Lessing, selon le vœu de ses parents, devait continuer et achever ses études, en vue du ministère sacré auquel on le destinait.

Leipzig était alors déjà une des villes les plus importantes de l'Allemagne, une véritable capitale, un centre intellectuel et littéraire, vaste entrepôt de librairie, et où chaque année une foire célèbre amenait des visiteurs de tous les pays. Elle possédait en outre une Université renommée et plusieurs *Sociétés* qui, de concert avec des recueils périodiques, travaillaient avec ardeur à propager le goût et l'étude de la langue allemande. C'est là que l'aristarque Gottsched avait établi sa domination et régentait à la fois la littérature, l'académie et le théâtre. Autour de lui se groupaient des disciples dévoués qui travaillaient sous sa direction, mais dont plusieurs devaient bientôt s'émanciper et se séparer du maître[1]. Leipzig, foyer d'études et de travaux allemands, était en même temps de toutes les villes d'Allemagne la plus imbue d'esprit, de modes et de langage français. Il y régnait un air de politesse et d'élégance, passablement apprêté et emprunté, mais qui contrastait heureusement avec la grossièreté tudesque des autres villes[2]. Leipzig tenait à justifier par avance le nom flatteur de « petit Paris » que lui décerna Gœthe[3].

Le père de Lessing, en l'envoyant à Leipzig, ne visait qu'à en faire un théologien et un pasteur. Mais le jeune homme, sans savoir trop où il voulait aller, savait déjà

---

1. Il ne paraît pas que Lessing ait eu des relations personnelles avec le jeune groupe des *Bremer Beiträge*, pas plus qu'avec Gottsched. Quant à Gellert, très populaire alors, très recherché malgré son humeur triste et son état maladif, Lessing ne le vit qu'une fois, en passant, dans une visite.

2. Le poème héroï-comique de Zachariae *Der Renommist* (*le Bretteur*) dépeint le contraste des mœurs polies de la jeunesse de Leipzig et de la grossièreté de celle d'Iéna.

3. *Faust*. Acte 1er, scène de la « Taverne d'Auerbach ».

où il ne voulait pas aller. Jeté, au sortir de la studieuse solitude de Sainte-Afra, dans le mouvement et l'agitation d'une grande ville, il comprit tout d'abord que c'était là qu'il pourrait, mieux que dans les bibliothèques et les salles de cours, apprendre la vie, connaître les hommes, former son esprit et son caractère, devenir enfin, ce qui était son ambition, un homme et un écrivain, l'un, pour lui, n'allant pas sans l'autre.

Toutefois, soit déférence aux volontés de son père, soit timidité d'adolescent dépaysé dans un milieu nouveau, il commença par vivre retiré chez lui et se livra avec ardeur à l'étude. Attaché d'abord aux études imposées par la volonté paternelle, l'indépendance de son caractère réfractaire à toute tâche obligatoire, et aussi ses goûts naturels, le détournèrent bientôt de la théologie, et le poussèrent vers l'antiquité classique et vers les mathématiques, ses études préférées.

Deux maîtres célèbres à des titres divers représentaient alors l'enseignement classique à l'Université de Leipzig : Christ et Ernesti. Le premier, savant doublé d'un homme du monde, artiste et voyageur, auteur de travaux qui ont marqué dans la science, supérieur aux érudits de son temps, sorte de Winkelmann anticipé, initiait ses élèves à tous les aspects, à toutes les manifestations de la vie et de la pensée antique. Le second, plus spécialement philologue, appartenait encore à la vieille école, mais enseignait cependant avec une méthode plus libre et dans un esprit plus large. A ces deux maîtres, au premier surtout, Lessing s'attacha avec amour et reçut d'eux ce fonds solide et abondant d'érudition classique et archéologique, dont il devait bientôt donner des preuves, et qui le mit hors de pair parmi

les critiques contemporains[1]. Le professeur de mathématiques Kästner, esprit très fin, caustique et humouristique dont on cite les mots, était également un des maîtres favoris de Lessing. Il assistait assidûment à ses conférences, ses *disputationes*, où se fortifiait et s'aiguisait son habileté raisonneuse et dialectique.

Peu à peu cependant cette existence exclusivement studieuse et renfermée pèse au jeune étudiant, avide non seulement d'apprendre, mais de vivre, de se répandre, d'aspirer le grand air, de fréquenter le monde. Il comprend, comme il l'écrit à sa mère, « que les livres feront de lui un savant, mais jamais un homme ». Il a honte de sa timidité, de sa gaucherie, de son ignorance des usages du monde. « Il croit lire dans tous les regards le mépris qu'il inspire. » Il s'exerce alors à l'escrime, à la gymnastique, à la danse, qui donnent à son corps plus de souplesse, d'aisance et d'aplomb. Outre les étudiants qu'il fréquente, il se lie avec quelques jeunes gens de talent qui s'exercent au métier littéraire, particulièrement avec F. Chr. Weisse, plus tard un des plus féconds producteurs dramatiques de l'époque ; avec Mylius, un parent éloigné, esprit bien doué, d'aptitudes variées, littérateur, journaliste, naturaliste, auteur dramatique, aussi libre dans ses mœurs que dans ses croyances, vrai type de bohème, et à ce

1. Le goût de l'érudition bibliographique, philologique et archéologique persista chez Lessing durant toute sa vie. L'érudition se mêle à tous ses travaux même littéraires et esthétiques, et l'entraîne très souvent à des digressions fatigantes. Ses écrits posthumes (*Nachlass*) publiés par son frère Karl (1793), augmentés depuis par de nouvelles découvertes, roulent pour la plus grande part sur des questions d'archéologie et de philologie. On les trouve réunis dans l'édition Hempel, vol. 12 et 13.

moment encore, sans doute par nécessité, disciple de Gottsched et travaillant sous ses ordres.

Lessing, sans approuver et surtout sans imiter sa conduite, se lia cependant assez intimement avec Mylius. Il reconnaissait dans cette universalité d'aptitudes et d'études, dans cette indépendance d'esprit, une certaine affinité avec sa propre nature. Mylius, d'ailleurs, lui fut très utile. Très répandu dans le monde littéraire, il servit d'introducteur et de patron à son jeune ami, qui devint également son collaborateur dans l'un ou l'autre des recueils périodiques qu'il dirigeait[1]. Sous ses auspices il fit ses premières armes dans le journalisme littéraire. Mais le plus grand attrait pour le jeune étudiant, la plus puissante tentation, ce fut le théâtre. Celui de Leipzig, dirigé par Mme Neuber, conseillée, aidée par Gottsched, était alors le premier de l'Allemagne par l'organisation de la troupe, par le talent des acteurs et par la valeur littéraire des pièces représentées. Bientôt le théâtre l'emporta sur l'Université, et, sans négliger toutefois ses études de philologie et d'archéologie classiques (la suite prouvera qu'elles étaient fortes et sérieuses), Lessing, grâce encore à Mylius, put s'initier non seulement à la littérature, mais à la pratique et à la technique de l'art théâtral. Il suit assidûment les représentations ; traduit deux pièces françaises, et compose lui-même plusieurs comédies dont l'une, déjà commencée à l'école de Sainte-Afra, fut représentée avec succès par la troupe de Mme Neuber[2].

Tout est pour le mieux. Lessing a trouvé sa voie ; il s'y

1. Dans le *Naturforscher*. Peut-être aussi (car ces articles n'étaient pas signés) dans les *Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths*.
2. Voir *Critique dramatique*, ch. I.

engage avec bonheur et le succès lui sourit. Mais voici que des bruits fâcheux, partis de Leipzig, arrivent jusque dans l'humble presbytère de Camenz. On apprend avec stupeur que le jeune Lessing déserte l'Université et les études; qu'au lieu de prendre ses grades en théologie et de se préparer sérieusement et dignement au ministère sacré, il fréquente le théâtre, vit dans la société des comédiens, et même fait jouer des pièces ! On peut juger des alarmes et de la douleur de cette pieuse famille, aux yeux de laquelle le théâtre et tout ce qui y touche était un scandale et une abomination. Si Leipzig pouvait être cité alors comme une exception, les mœurs théâtrales de l'époque ne justifiaient que trop cette sainte horreur. Le digne pasteur écrivit à son fils une longue lettre de reproches, d'exhortations et de bons conseils. La réponse de Lessing, mécontent, blessé de ces accusations qu'il savait ne pas mériter, mais décidé à ne pas renoncer à ses occupations et à ses projets, ne fit sans doute qu'augmenter les alarmes de ses parents. Le père alors ne trouva rien de mieux, pour tirer son fils au plus vite de cet antre de perdition et le faire revenir auprès de sa famille, que d'user d'un pieux stratagème. Il lui annonce que sa mère est dangereusement malade. Sans perdre un instant, Lessing se met en route par un froid des plus rigoureux, et, comme l'enfant prodigue, tomba dans les bras de ses parents bientôt rassurés sur le sort de leur fils, par sa bonne tenue, par son air de santé, et surtout par les explications et les assurances qu'il leur donne sur sa manière de vivre. Ils comprennent que le mal n'était pas si grand qu'on l'avait dit, et que leurs craintes étaient exagérées. On lui permet de retourner à Leipzig ; on l'auto-

rise même à renoncer à la carrière théologique, dont décidément il ne veut pas, et à choisir une autre étude, la médecine, pour assurer son avenir. Lessing retourne donc à Leipzig, reprend sa vie, ses occupations dramatiques. De la médecine, il se soucie médiocrement. Il en prendra juste ce qu'il faut pour obtenir un grade et encore ce ne sera pas à l'Université de Leipzig. En revanche, il commence une tragédie en vers et ébauche plusieurs comédies.

Cependant la situation du théâtre de Leipzig devient de moins en moins prospère. Les recettes baissent et la troupe se désagrège. Les acteurs quittent et plusieurs vont à Vienne. Lessing, qui n'était pas riche, avait eu l'imprudence de s'engager pour quelques-uns d'entre eux, qui naturellement oublièrent de s'acquitter. Le voilà endetté, n'ayant personne pour le tirer d'embarras. Ses parents n'étaient guère en état de lui venir en aide, et lui n'aurait jamais osé s'adresser à eux pour une dette de ce genre, sans compter qu'il avait encore une fois trompé leurs espérances. Voyant ses projets dramatiques mis à néant, et nè se souciant pas de reprendre à Leipzig des études interrompues, il prend le parti à son tour de s'en aller et de rejoindre à Berlin son ami Mylius parti lui-même depuis un mois. On a dit, mais le fait n'est pas prouvé, qu'il avait l'intention d'aller à Vienne pour y continuer sa carrière dramatique, et aussi pour y suivre une jeune actrice de Leipzig, une demoiselle Lorenz, dont il était fort épris. Mais, désireux sans doute de ne pas trop chagriner ses parents, sollicité peut-être par eux, en route pour Berlin, il s'arrête à Wittenberg, qui possédait alors une université, berceau de la Réforme de Luther. Il y veut conti-

nuer ses études et prendre un grade qui tranquillisera son père sur son avenir.

Cependant le séjour de Wittenberg ne peut lui convenir. Malade dès son arrivée, il désespère de pouvoir y travailler avec succès. Un beau matin, comme à Leipzig, à l'étourdie, par un coup de tête, il s'échappe, part pour Berlin, laissant en gage ses effets et ses livres que son père sera obligé de dégager.

Le voilà à Berlin, sans grade académique, après des études incomplètes, inachevées, sérieuses cependant dans certaines matières ; avec un mince bagage littéraire, sans perspective d'avenir, sans ressources, livré à lui-même, mais confiant dans son énergie, soutenu par l'impérieuse sollicitation de sa vocation littéraire et dramatique. Il ne sera ni théologien, ni médecin, ni professeur, ni fonctionnaire. Toute spécialité professionnelle, toute servitude officielle, répugne à cet esprit indépendant, qui ne veut relever que de lui-même, travailler à son heure, selon son goût et dans le sens où le pousseront sa curiosité et les besoins de la cause à laquelle il a voué sa vie.

Pour le moment, ses moyens d'existence sont précaires. Il n'a pas même de quoi acheter des vêtements neufs. Il sollicite ses parents de lui fournir les fonds nécessaires, qu'on finit par lui envoyer. Mais ces secours sont rares, car le pasteur de Camenz a peine à entretenir sa nombreuse famille. D'ailleurs il n'est pas, il ne peut pas être satisfait de son fils. Il ne peut lui pardonner d'avoir trompé ses espérances et, au lieu de continuer des études qui lui assuraient une position sûre et honorable, de s'être lancé dans l'inconnu et dans les hasards de la carrière théâtrale, pleine de

pièges et de dangereuses séductions, incompatible, en tout cas, avec la vie et les sentiments d'un bon chrétien. Aux reproches du père se joignent ceux de la mère, plus inquiète et plus alarmée encore. Voilà Lessing obligé de lutter non seulement contre les difficultés matérielles de l'existence, mais encore contre les remontrances et les scrupules de sa famille. Mais il tient bon. Il est sûr de lui, de l'honnêteté de ses intentions. On verra bien qu'il est capable de se tirer d'affaire, de se suffire à lui même, et qu'il ne s'est pas trompé sur sa vraie vocation. Il prouvera aussi qu'on peut faire des comédies et être en même temps honnête homme et bon chrétien[1]. Heureusement pour lui, il retrouve à Berlin le fidèle Mylius, dont l'amitié, toujours blâmée par ses parents, lui avait été déjà et lui sera encore très utile à Leipzig. Grâce aux relations que cet homme habile et débrouillard avait su rapidement se créer dans son nouveau séjour, il introduisit Lessing auprès d'un des principaux libraires de Berlin, Rüdiger, qui publiait alors le journal le plus important de Prusse, la *Berlinische privilegirte Staats und gelehrte Zeitung*, et dont Mylius était un des rédacteurs. On propose à Lessing de mettre en ordre la vaste bibliothèque du libraire. Ce travail lui assure le couvert dans la maison et convient aussi à ses goûts de bibliophile, qui ont toujours persisté chez lui, et l'enrichit de connaissances variées et utiles pour sa profession de critique. En outre, pour augmenter ses maigres ressources, il met à profit ses connaissances linguistiques acquises à l'école de Sainte-Afra, et continuées à Leipzig. Il tra-

1. Lettre à son père (avril 1749). *Œuvres*. T. 20, I, Ed. Hempel.

duit le *Catilina* de Crébillon, les *Novellas exemplares* de Cervantes, la *Vie en Songe* de Caldéron, deux volumes de l'*Histoire ancienne* de Rollin. Enfin, pour complaire à un désir de son père, toujours préoccupé de l'avenir de son fils, il écrit une dissertation savante sur la *Pantomime chez les Anciens*, qui doit lui ouvrir l'accès de l'Université de Göttingue. Mais il ne donne pas suite à ce projet, pas plus qu'à l'offre qu'on lui fera plus tard d'une chaire de littérature allemande à l'Université nouvellement créée de Moscou. Il tient à rester à Berlin et à persévérer dans la voie où il est entré. Ses besoins sont modestes, et, comme il l'écrit à son père, il « peut faire un solide repas pour un groschen et six pfennigs ». Il n'en demande pas davantage. Cependant au milieu de ces travaux destinés à le faire vivre, mais qui ne furent pas inutiles non plus pour son développement intellectuel, sa grande préoccupation, son ambition suprême, c'est le théâtre. Le théâtre doit lui donner la renommée, et justifier auprès de ses parents le choix toujours contesté par eux, de sa carrière. Aux deux comédies composées l'une à l'école de Sainte-Afra, l'autre achevée et représentée à Leipzig, il ajoute : le *Misogyne*, la *Vieille Fille*, le *Libre Penseur*, les *Juifs*, le *Trésor*, d'après Plaute, en attendant des productions plus originales. En même temps, pour servir la cause dramatique, à la fois comme auteur et comme critique, la critique marchant toujours chez lui de pair avec la production, il publie avec Mylius une revue périodique : *Matériaux pour servir à l'histoire et à la connaissance du théâtre*, dont parurent quatre livraisons[1] et qui

1. Une mésintelligence entre lui et Mylius mit fin à cette publica-

fut remplacée plus tard par un recueil plus important : la *Bibliothèque théâtrale*, publiée par lui seul (1754-1758).

Là ne se borne pas l'activité littéraire de Lessing. Son ami Mylius ayant quitté la rédaction du journal de Rüdiger, mort au commencement de 1751, et le journal ayant passé aux mains de son gendre Voss qui lui donne son nom, celui-ci offre à Lessing la rédaction de la partie littéraire[1]. Lessing accepte, et les articles publiés par lui dans le supplément du journal jusqu'en 1755 commencent sa réputation de critique[2]. A la fin de 1751, une interruption d'une année à peu près se produit dans le séjour de Lessing à Berlin. Pour déférer au vœu de son père, qui ne peut toujours pas se consoler de voir son fils sans grade et sans diplôme académique, il se décide à retourner de nouveau à Wittenberg, où nous avons vu qu'il s'était fait inscrire comme étudiant en quittant Leipzig, mais sans s'y arrêter. Cette fois, il se remet pour tout de bon aux étu-

---

tion. Mylius, toujours en quête d'entreprises nouvelles, particulièrement occupé de sciences, avait entrepris, pour le compte d'une société, un voyage scientifique en Amérique. Mais il mourut à Londres, où il s'était arrêté quelque temps (1754). La même année, Lessing publia ses *Œuvres diverses* avec une préface en forme de lettres adressées à un ami. Cette préface n'est pas tout à fait un éloge, comme on devait s'y attendre. Mylius avait été l'ami de la première heure, le compagnon dévoué de Lessing. Il l'avait poussé à ses débuts à Leipzig. A Berlin il lui avait procuré les moyens de vivre. Dans le jugement que Lessing porte sur les œuvres de Mylius, on voit trop le critique, et pas assez l'ami.

1. Dès son arrivée à Berlin, à la fin de 1748 déjà, plusieurs articles de Lessing parurent dans ce journal. *V. Lessings Forschungen*, v. B. A. Wagner, Berlin. 1881.

2. La *Voss'sche Zeitung*, qui subsiste encore aujourd'hui, est un des organes importants du journalisme berlinois.

des universitaires, et à la fin de 1752, il obtient le titre de *Magister artium,* dont il ne se servira jamais, mais qui, en attendant, calme les appréhensions paternelles. Ce séjour à Wittenberg n'aurait aucune importance pour l'histoire de la vie et des œuvres de Lessing, si celui-ci s'était borné simplement à suivre, comme étudiant, les cours de l'Université. Mais cette tâche qu'il s'était imposée absorbe la moindre partie de son temps. La bibliothèque de l'Université de Wittenberg était riche en ouvrages de théologie et d'histoire ecclésiastique, et l'antipathie de Lessing pour les fonctions officielles du pastorat ne lui avait pas enlevé le goût des questions théologiques et de tout ce qui s'y rattache. Il s'enfonce dans ces études, recueille de précieux matériaux pour des écrits qui paraîtront bientôt après. Ce sont les *Rettungen*[1], sorte de réhabilitations de théologiens méconnus et persécutés de leur temps pour leurs opinions indépendantes, et par cela même sympathiques à Lessing, toujours prêt à défendre les victimes de l'intolérance. En outre, il étudie le dictionnaire de Bayle, cette mine riche et féconde, où tous les critiques philosophes et sceptiques ont puisé. Il lit Horace et Martial, et l'épigrammatiste latin lui inspire à son tour des épigrammes, le seul genre de poésie légère où il a excellé, et qui convient particulièrement à son esprit caustique et critique. Malheureusement, le départ de Lessing pour Wittenberg fut marqué par une aventure fâcheuse pour lui. On sait que, depuis 1750, Voltaire,

1. Ces *Rettungen* de Lemnius, de Cochlæus, de l'auteur inconnu de l'*Inepti religiosi,* de Cardanus, furent publiées dans la 2e partie des *Œuvres de Lessing,* 1753. Nous en parlerons au chapitre de la *Critique théologique.*

invité par le roi de Prusse, trônait à Berlin, entouré d'hommages et d'honneurs, représentant en quelque sorte officiellement la domination de l'esprit français en Allemagne. On sait aussi, qu'à la suite de spéculations sur les fonds saxons, Voltaire était engagé dans un procès avec un banquier juif, qu'il gagna devant les tribunaux, mais qu'il perdit devant l'opinion publique[1]. Lessing avait été introduit auprès de Voltaire, par l'entremise de son secrétaire Richier de Louvain, avec lequel il était lié, pour traduire en allemand plusieurs mémoires relatifs à ce procès. Admis dans la maison, et même à la table de Voltaire, le jeune littérateur était très flatté de pouvoir approcher de si près le grand homme qu'il admirait en dépit de son patriotisme blessé, et dont il venait de traduire les *Essais historiques*, précédés d'une préface laudative[2], où il vante à la fois les mérites de l'historien et de l'écrivain.

Dans le courant de 1751, après le procès en question, Voltaire avait achevé à Potsdam son *Siècle de Louis XIV*. Lessing vit chez Richier quelques exemplaires de l'ouvrage qui allait paraître et dont personne encore n'avait eu et ne devait avoir connaissance. Pressé par Lessing, Richier, quoiqu'à contre-cœur, lui permit d'emporter un exemplaire, mais pour quelques jours seulement. Malheureusement, Lessing, imprudemment, permit à son tour à un ami, gouverneur dans une famille noble

1. On peut lire l'exposé détaillé de ce procès dans l'ouvrage de M. Desnoiresterres : *Voltaire et la société du* XVIII[e] *siècle*, 4[e] vol.

2. Dans le *Journal de Berlin*, Lessing, en annonçant sa propre traduction, fait de nouveau l'éloge de Voltaire qu'il devait plus tard fort malmener dans sa *Dramaturgie* (voy. le chapitre : *Critique dramatique*).

et liée avec Voltaire, d'emporter cet exemplaire. On le sut, et on reprocha vivement à Voltaire d'avoir donné à un étranger la primeur de l'ouvrage, qui devait être réservée aux intimes. Voltaire, irrité, accable de violents reproches son négligent secrétaire, le somme d'avoir à faire restituer immédiatement le volume prêté. Malheureusement, Lessing, deux fois imprudent et étourdi, venait de partir pour Wittenberg, emportant les feuilles qu'il n'avait pas eu le temps de lire. Également prompt à s'alarmer et à s'irriter, Voltaire soupçonne un vol, un projet de contrefaçon ou de traduction clandestine. Il dicte à son secrétaire une lettre qui ne s'est pas retrouvée, mais qui dut être violente, et à laquelle Lessing s'empresse de répondre en français, un peu lourdement, et sur un ton d'ironie assez déplacé dans cette circonstance. Néanmoins il se défend avec véhémence contre les soupçons de Voltaire ; reconnaît ses torts ; se justifie par l'impatience naturelle de lire un ouvrage d'un si grand écrivain ; promet de le rendre sans retard et sollicite le pardon pour son ami, coupable seulement de trop d'amitié. Les biographes de Lessing ont vivement reproché à Voltaire ses colères et ses soupçons. Nous ne saurions partager leur indignation. Lessing évidemment était dans son tort, et les apparences le condamnaient. Voltaire le connaissait à peine et ne pouvait avoir de lui, à ce moment, l'opinion qu'en ont eue plus tard ses amis et ses biographes, qui ont pu apprécier son caractère, par tout l'ensemble de ses actes et de sa vie. Les soupçons de Voltaire n'étaient pas d'ailleurs sans quelque fondement. La contrefaçon était fréquente alors. C'était la plaie de la littérature. Lessing lui-même devait plus tard en faire l'expérience

pour sa *Dramaturgie*[1]. Voltaire plus que personne avait des raisons de la redouter. Ses craintes étaient donc naturelles et sa colère excusable. Il faut dire, qu'avant même d'avoir reçu la réponse de Lessing, Voltaire lui écrivit une lettre conciliante, aimable même, et, soupçonnant toujours qu'il y avait un projet de traduction clandestine sous roche, il le prie de n'en rien faire pour le moment, d'attendre une nouvelle édition, etc. A cette lettre, Lessing, se défiant sans doute de son français, fit une réponse en latin, mais qui n'a pas été conservée.

L'affaire fit du bruit et arriva aux oreilles du Roi, qui naturellement donna raison à Voltaire. Il se peut que l'impression défavorable qu'il reçut alors à l'endroit de Lessing, l'ait peu disposé, dans la suite, à lui accorder ce que ses amis sollicitaient pour lui[2].

A la fin de 1752, Lessing revient à Berlin, reprend sa besogne de journaliste et continue ses multiples travaux littéraires et dramatiques. Outre plusieurs traductions[3],

---

1. Voy. *Critique dramatique*, chap. Ier.

2. Lessing se vengea par une épigramme assez méchante :

Pourquoi le plus rusé juif de Berlin n'est pas parvenu à tromper le plus spirituel des hommes de France.

« Voulez-vous savoir pourquoi la malice du juif n'a pas eu de succès? Écoutez la réponse : M. de V... était un plus grand coquin que lui. »

En outre, après la mort de Lessing on trouva sur une feuille un sujet d'une fable de *Phèdre :*

« La morale est celle-ci : que c'est une affaire très délicate de vider un différend où les deux parties sont reconnues fourbes. Ainsi par exemple dans le procès de Voltaire contre le juif Hirsch, il y a quelques années, on aurait fort bien pu dire au juif :

Tu non videris perdidisse quod petis,

et à Voltaire :

Te credo surripuisse quod pulchre negas.

3. De l'espagnol : *Examen des crânes en vue de la science*, de Jean

il fonde une nouvelle revue, la *Theatralische Bibliothek* déjà mentionnée, et qui parut de 1754 à 1758. En 1753, il publie ses Œuvres en deux volumes d'abord, contenant, le premier, ses poésies de jeunesse[1], chansons, odes, fables, épigrammes, fragments de poèmes didactiques; le second, un choix de *Lettres* reproduisant, sous cette forme très usitée au XVIIIe siècle, plusieurs articles parus dans la *Gazette de Voss*[2]. En 1754 et 1755, suivent quatre nouveaux volumes, contenant, le premier, les *Réhabilitations* (*Rettungen*) écrites pendant son séjour à Wittenberg; les trois autres, ses premières comédies et sa tragédie bourgeoise : *Miss Sara Sampson*.

Ces volumes, qui réunissent tout ce que Lessing a produit jusque-là, ne sont encore que l'œuvre d'un auteur de vingt-quatre ans, d'un débutant, mais qui promet de devenir un maître. Articles de journaux, travaux de critique littéraire, d'histoire religieuse, comédies, ne sont que des essais, des préparations à des productions mûres et achevées. Nous les retrouverons quand nous aborderons celles-ci, auxquelles elles se rattachent naturellement. Mais nous devons dire ici un mot de ses poésies de jeunesse, chansons, odes, qui remplissent le premier volume, car nous n'aurons plus occasion d'en parler dans la suite. Lessing n'a pas poursuivi ce genre,

Huarte; du français : l'*Histoire des Arabes*, de l'abbé Marigny; la suite de l'*Histoire ancienne*, de Rollin; *Lettres au public*, de Frédéric le Grand; de l'anglais : *Analyse de la Beauté*, de W. Hogarth; *Exercices de piété de la bienheureuse Mme Rowe*, publiés par Isaac Watts.

1. Déjà publiées deux ans auparavant sous le titre : *Bagatelles* (*Kleinigkeiten*).

2. Il ne faut pas confondre les *Lettres* (tout court) avec les *Lettres sur la littérature du jour* parues en 1759, et dont nous parlons en détail dans le chapitre suivant.

dans un juste sentiment de ses forces et de sa véritable vocation, qui n'était pas la poésie lyrique. Lessing est avant tout et partout critique, penseur, dialecticien. L'inspiration prime-sautière, le don de traduire immédiatement en images les impressions et les sentiments éprouvés, le don poétique en un mot, il ne le possédait que faiblement. Les joies et les souffrances de l'amour, les orages de la passion, ont bien rarement troublé sa vie. Aussi ses poésies légères et érotiques manquent-elles de naturel et de spontanéité. La réflexion y paraît trop, et l'émotion est souvent factice. On voit bien, et il veut qu'on le croie, que ces coupes qu'il a vidées, ces baisers qu'il a donnés, ces belles qu'il a aimées, ne sont que des réminiscences classiques, des allégories, une imitation des poètes anacréontiques à la mode[1]. Beaucoup de ses chansons ont un sens épigrammatique et ce sont les meilleures, parce que l'ironie, le trait satirique, tout ce qui relève de l'esprit est tout à fait dans les cordes de Lessing. Là, il est sincère et naturel. S'il n'a pas toujours éprouvé réellement les émotions d'ivresse ou de plaisir qu'il chante, il a toujours pensé, médité les réflexions malignes qui lui échappent. Aussi Lessing est-il resté fidèle à l'épigramme, ainsi qu'à la fable, à laquelle il a donné un caractère souvent épigrammatique toujours didactique et philosophique[2].

1. Dans une lettre à son père (28 avril 1749), il se défend avec chaleur contre tout soupçon de conduite immorale qu'on pourrait supposer, à la lecture de ses poésies anacréontiques. Ses sentiments n'ont rien à voir avec ses vers. C'est la tentation de s'exercer dans tous les genres de poésie qui les a fait naître. Quand on ne cherche pas quelle sphère peut vous convenir, on se risque dans une fausse, où l'on peut à peine s'élever au-dessus du médiocre, quand dans une autre on aurait peut-être pu s'élever à une hauteur prodigieuse.

2. Voy. ch. II : les *Dissertations sur la Fable.*

Les travaux de journalisme et de critique de Lessing, la publication de ses œuvres avaient attiré l'attention du monde savant et littéraire sur le jeune écrivain. Il n'est pas encore célèbre, mais il est connu, approuvé par beaucoup, craint par quelques-uns. De sérieux amis se sont groupés autour de lui, qui travailleront avec lui à l'œuvre de réforme et d'émancipation littéraire à laquelle il s'est voué. C'est maintenant, croyons-nous, le moment de faire connaître de plus près ce milieu intellectuel de Berlin, le théâtre de l'activité de Lessing et de ses amis.

Depuis le commencement du siècle, depuis que l'électorat de Brandebourg était devenu royaume de Prusse (1701), Berlin s'était agrandi en étendue et en population, s'était enrichi de monuments et d'établissements publics, et prenait de plus en plus la physionomie d'une capitale. Mais c'est du règne de Frédéric II que date réellement son influence prépondérante dans le développement politique et littéraire de l'Allemagne. Par ses victoires et ses conquêtes, Frédéric avait fait de la Prusse une puissance redoutée, lui avait donné une importance et un prestige inconnus auparavant. Il avait exalté l'orgueil national, réveillé le sentiment patriotique de sa léthargie séculaire, donné à la nation allemande tout entière un point d'appui, un principe et une substance de vie intérieure (*einen innern Lebensgehalt*) [1]. L'enthousiasme excité par la gloire militaire de Frédéric avait eu son contre-coup dans la littérature, et avait provoqué une explosion de poésie patriotique. Les anacréontiques de Halle : Gleim, Uz, Götz, Lange,

1. Gœthe, *Wahrheit und Dichtung*.

Ramler de Berlin, mettent de côté leur lyre et leurs chalumeaux, et entonnent la trompette guerrière. Destitués d'imagination, mais animés d'un sentiment sincère, ils célèbrent dans leurs vers, avec force comparaisons mythologiques et réminiscences classiques, la gloire du vainqueur de Lowositz et de Rossbach, et prédisent la venue d'un nouvel âge d'or. La muse populaire aussi, depuis longtemps muette, fait entendre sa voix, et l'on voit naître des récits, des chansons, dont Frédéric le Grand est le héros[1].

Ces hommages et ces apothéoses étaient bien désintéressés, car la littérature allemande n'avait aucune place dans les préoccupations et les faveurs du roi, dont toutes les sympathies et les admirations allaient, comme on sait, à la littérature française. Cette indifférence dédaigneuse et antipatriotique lui a été longtemps et souvent reprochée. Elle s'explique cependant par son éducation première[2], par les impressions et les admirations de sa jeunesse, par son exil à Reinsberg, où s'étaient fixées ses opinions littéraires, et principalement par le triste état, par l'humiliante infériorité de la littérature allemande à ce moment[3].

Mais si Frédéric le Grand n'a pas protégé directement la littérature allemande, même sans tenir compte des inspirations patriotiques qu'elle lui doit, il lui a rendu un service inappréciable, bien supérieur aux récom-

1. *Ditfurth, Sammlung der Lieder des siebenjährigen Krieges.* 1869.

2. Sa gouvernante et son précepteur étaient Français (v. Lavisse, *la Jeunesse du Grand Frédéric*).

3. On lui pardonne moins d'avoir persisté dans cette opinion, jusqu'à la fin de son règne, alors que déjà le génie allemand s'était affirmé par des œuvres originales et puissantes.

penses, aux pensions, aux faveurs qu'il eût pu accorder aux poètes. Élevé à l'école des philosophes, élève d'abord de Wolf, puis de Locke et enfin de Voltaire et des libres penseurs français, ami de la tolérance par indifférence sceptique, ennemi de tout fanatisme sectaire, une fois monté sur le trône il s'empressa d'appliquer ses idées dans son royaume. Il proclama comme le principe essentiel de son gouvernement, la liberté de penser, d'écrire et d'imprimer [1]; le droit de chacun d'exprimer ses opinions, de discuter celles des autres sur toutes les matières, littéraires, philosophiques et religieuses [2], sauf cependant sur la politique, terrain réservé et interdit au public. Il rappelle le philosophe Wolf, banni de Halle en 1723 par la coalition des orthodoxes et des piétistes, ainsi qu'un autre Wolfien, de Königsberg, Fischer, banni pour les mêmes motifs. Il réunit autour de lui un groupe de philosophes et de savants français, et invite Voltaire à sa Cour. Ce régime libéral, quoique personnel et despotique à certains égards et à certains moments, porta ses fruits. Berlin, jusque-là ville de militaires et de fonctionnaires, devint bientôt un centre de vie intellectuelle intense, un foyer de propagande philosophique et rationaliste, émancipatrice des consciences et des intelligences, hostile à l'obscurantisme, aux préjugés séculaires et à l'intolérance persécutrice. C'est la période des lumières (*Aufklärungsperiode*) qui précède et prépare la

1. L'opinion du roi est que « les gazettes, si elles doivent être intéressantes, ne doivent pas être gênées ».

2. « La foi et le culte intérieur ne sont point objets de lois coercitives. Chaque habitant du royaume doit jouir d'une liberté entière de croire et de pratiquer sa religion. » (*Entwurf eines allgemeinen Gesetzbuches für die preussischen Staaten*, §§ 1 et 2.)

grande époque classique, l'ère des créations originales, en poésie et en philosophie.

Lessing a été un des plus puissants promoteurs de ce mouvement, qui entraîne à la fois la littérature, la philosophie, la religion, toutes les manifestations de la pensée.

Mais dans cette œuvre de réforme et de renouvellement, il a eu des collaborateurs et des amis, dont l'activité pendant cette période jusqu'en 1760 a été intimement associée à la sienne. Dans ce groupe, nous distinguons tout d'abord deux noms qui sont au premier plan : ceux de Nicolaï et de Mendelssohn.

Nicolaï, fils d'un libraire de Berlin, après avoir reçu sa première éducation à Halle et à Francfort-sur-l'Oder, et fait son apprentissage dans la librairie, revenu à Berlin, avait momentanément renoncé aux affaires. Par l'étude approfondie des écrivains et des philosophes français et anglais, il était devenu lui-même écrivain et penseur. Il débuta dans la littérature par une défense (anonyme) de Milton (1753), qu'un écrivain anglais avait accusé d'avoir composé son *Paradis perdu* avec des emprunts faits à des poètes latins modernes. Cette brochure était dirigée en réalité contre Gottsched, qui, hostile à Milton comme à tous les poètes d'imagination originale, avait inséré ce pamphlet dans une de ses revues. Deux ans plus tard parut une publication plus importante : *Lettres sur la situation actuelle de la Littérature* (*Briefe über den itzigen Zustand der Literatur*)[1]. Là, Nicolaï attaque directement Gottsched, dont l'autorité,

1. Réimprimé dans la collection des *Berliner Neudrucke*. Berlin, 1894.

vigoureusement battue en brèche par les Suisses, commençait à chanceler. Mais le jeune critique atteste déjà sa personnalité, en se plaçant au-dessus des deux partis en lutte, connaissant les défauts de chacun. Il se moque également du ton séraphique et de la mysticité nuageuse des poèmes bibliques, des patriarchades de Bodmer et de ses disciples[1]. Il raille spirituellement Wieland, qui s'était enrôlé dans ce parti, et le jugement qu'il en porte a été souvent cité[2]. Il loue aussi, comme une promesse d'avenir, les premières productions de Lessing, ses épigrammes et ses comédies. En outre, Nicolaï insiste sur l'importance du drame pour l'avenir de la littérature allemande, et recommande Shakespeare comme le meilleur modèle à suivre. Il démontre enfin la nécessité d'une critique sévère et impitoyable à l'égard de la médiocrité de plus en plus envahissante. Ce programme est celui-là même dont on peut saisir les linéaments, dans les articles de critique de Lessing[3], et qui inspirera et dirigera son œuvre de réforme littéraire. Nicolaï, sans connaître encore Lessing personnellement, avait eu connaissance de ses premières publications et en avait fait son profit. Mais comme ces tendances et ces vues paraissent plus marquées chez Nicolaï, notamment en ce qui concerne l'art dramatique, on peut admettre qu'elles n'ont pas été sans influence sur Lessing lui-même, qui, d'ailleurs, a souvent emprunté à d'autres la matière première de ses

---

1. *Lettres* 5 et 7.
2. *Lettre* 7, p. 53. *Critique littéraire*. Voy. chapitre II.
3. Les *Lettres* de Nicolaï avaient paru sans nom d'auteur et pendant quelque temps Lessing passa pour en être l'auteur (*Lettre de Lessing à Rammler*, 11 déc. 1755).

nouvelles doctrines philosophiques, et qui se lisent encore avec plaisir[1].

Un autre ami et collaborateur de Lessing, et dont les relations avec lui ont été plus intimes et surtout plus fécondes, c'est Moïse Mendelssohn. Juif, né de parents pauvres, il vint à Berlin à l'âge de quatorze ans, avide de science, déjà nourri de la forte substance de la Bible et du Talmud. En dépit de la gêne, d'une santé délicate et d'un corps débile, en dépit du mépris et des vexations qui, alors encore, dans la ville des lumières, poursuivaient les juifs; poussé par une vocation exceptionnelle pour la philosophie et les sciences abstraites, Mendelssohn, aidé par de généreux protecteurs, put commencer et mener à bonne fin de profondes études qui le rendirent maître des langues et des systèmes de philosophie anciens et modernes, ainsi que des sciences mathématiques. Un des bonheurs de sa vie fut d'être mis en relation avec Lessing et Nicolaï, qui, l'un et l'autre, eurent bientôt deviné les sérieuses qualités d'esprit et de caractère qui se cachaient sous ces dehors timides et embarrassés. Une étroite amitié s'établit entre eux qui, malgré certaines dissidences d'opinions, dura toute leur vie.

Lessing, particulièrement, s'attacha à Mendelssohn, en raison même de la défaveur dont les juifs étaient alors l'objet de la part de l'orthodoxie officielle. Il encouragea, protégea ses débuts, et soigna la publica-

1. *Reise durch Deutschland und die Schweiz*, où il combat le catholicisme et la sentimentalité romantique. — *Sebaldus Nothanker*, roman satirique également dirigé contre l'Église et la foi chrétienne. — *Leben und Meinungen des Sempronius Gundibert*, satire de la spéculation métaphysique et de ses contradictions avec les exigences et les lois de la vie réelle.

tion de ses premiers travaux philosophiques[1]. Dans une lettre au professeur Michaelis, de Göttingue (octobre 1754), au sujet d'un article publié par Mendelssohn, il vante la science précoce de son protégé. « Je le regarde déjà comme l'honneur de sa nation ; sa probité, son esprit philosophique me font voir en lui par avance un second Spinoza, auquel il ne manque que les erreurs du premier, pour lui ressembler. »

L'intimité intellectuelle des deux amis, leurs entretiens de chaque jour, bientôt portèrent leurs fruits. Dès 1754 parut un opuscule : *Pope ein Metaphysiker!* qui répondait judicieusement à une question proposée, mais mal posée par l'Académie de Berlin, au sujet de la doctrine optimiste du poète anglais Pope. C'était l'œuvre anonyme et commune des deux amis. Elle figure dans les œuvres de Lessing, sans doute parce qu'il y a eu la plus grande part.

Mais bientôt Mendelssohn se fait connaître par des œuvres personnelles et plus importantes, qui le placent au premier rang parmi les philosophes contemporains. Pénétré à la fois de l'idéalisme de Leibnitz et du sensualisme de Locke, s'inspirant également de Socrate et de Platon, il essaye de concilier ces diverses doctrines en une sorte d'éclectisme qui doit établir et démontrer philosophiquement, mais sous une forme populaire, et à l'aide des lumières du sens commun, l'existence et la providence de Dieu, l'existence de l'âme spirituelle et immortelle, les grandes vérités de la morale et de la religion naturelle, que révèle la conscience du genre humain.

---

1. *Philosophische Gespräche.* — *Briefe über die Empfindungen*, 1755.

Cette philosophie, faite surtout pour le grand nombre, n'a pas eu grande influence sur Lessing, que la philosophie pure n'a occupé que passagèrement, et dont les tendances vont ailleurs et plus haut[1]. Mais, Mendelssohn, comme tous les philosophes du dix-huitième siècle, a réfléchi et donné ses idées sur toutes les questions qui intéressent la nature morale de l'homme. Il a appliqué à la littérature, à la poésie, aux beaux-arts, sa finesse d'observation et d'analyse. L'esthétique, science nouvellement créée, lui doit plus d'une conception originale. Il a analysé, plus profondément qu'on ne l'avait fait avant lui, l'idée du Beau ; il y a distingué et introduit certains éléments importants, que la théorie trop abstraite de Baumgarten avait confondus ou ignorés. Sur le naïf, le sublime, le génie, il a des vues originales, avant Kant et Schiller. C'est dans cet ordre d'idées qu'on peut apprécier ce que Lessing doit à Mendelssohn. Avant lui, Mendelssohn a déterminé les caractères constitutifs et les limites respectives des beaux-arts[2], et donné la définition, célèbre depuis, de la Grâce. Lessing lui doit encore plus d'une modification heureuse des théories trop absolues de son *Laocoon*[3]. La correspondance qu'il entretient avec lui (de 1756-1757) sur la nature, le but

---

1. Quant à la Correspondance de Mendelssohn avec Jacobi, au sujet du spinozisme de Lessing (1783), et à l'écrit de Mendelssohn : *an die Freunde Lessing's*, motivé par la publication de cette correspondance intime, il en sera question dans la 4e partie : *Critique théologique et philosophique*.

2. *Briefe über die Empfindungen*. — *Ueber die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*. — *Ueber das Erhabene und Naïve*. — Voy. particulièrement sur Mendelssohn esthéticien : *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik*, von F. Braitmaier (1889).

3. Voy. *Critique esthétique*, 2e partie, chapitre Ier.

et les effets de la tragédie, contient en germe la partie la plus importante de la *Dramaturgie*[1].

Mendelssohn, par la noblesse et l'intégrité de son caractère, par la dignité de sa vie, autant que par la valeur et le succès populaire de ses écrits, est une des figures les plus remarquables de cette époque. Il avait à la fois la haute intelligence du penseur et l'âme du véritable sage. Il a mérité d'être appelé le Socrate allemand, et Lessing avait certainement devant les yeux l'image de son vénérable ami, quand il a tracé le caractère du juif Nathan, bon, généreux, chrétiennement charitable et miséricordieux envers ses ennemis, type accompli de l'homme, qui s'est élevé à la beauté, presque à la sainteté morales, par l'effort d'une volonté énergique, éclairée par une haute raison, inspirée par l'amour de l'humanité.

Outre Nicolaï et Mendelssohn, qui forment avec Lessing un groupe compact et uni, il faut citer encore, à un degré moindre d'intimité, Ramler, l'élégant et correct traducteur d'Horace, styliste et versificateur impeccable, conseiller judicieux et sévère des ouvrages de ses amis. C'est avec lui que Lessing publiera les *Épigrammes* (*Sinngedichte*) de Logau, avec un dictionnaire de la langue de cet écrivain[2], sans compter beaucoup d'autres projets, élaborés en commun, mais restés à l'état de projets. C'est encore à Ramler que Lessing communiquera, pour le revoir, son manuscrit de *Nathan le Sage*.

Moins étroits comme communauté de travail litté-

1. Voy. *Critique dramatique*, 3e partie, chapitre II.
2. Voy. chapitre II.

raire, mais tout aussi intimes comme amitié, qu'avec Nicolaï et Mendelssohn, ont été les rapports de Lessing avec Gleim, chef du groupe des anacréontiques de Halle. Poète facile et fécond dans les genres secondaires, Gleim doit sa réputation moins à ses fables et à ses chansons légères, qu'à ses *Chants d'un grenadier prussien,* plus patriotiques que poétiques, mais fort populaires de son temps. Ils ont été publiés par les soins de Lessing, et hautement vantés par lui, à part certaines réserves sur la véhémence exagérée de la haine du Grenadier contre les ennemis de la Prusse[1]. Mais le vrai et durable mérite de Gleim, c'est l'infatigable sollicitude témoignée par lui aux jeunes auteurs, qu'il encourageait, protégeait, hébergeait, aidait de toutes les façons.

En dehors de ce cercle, Lessing est en relation plus ou moins directe et fréquente avec plusieurs notabilités du monde littéraire et artistique de Berlin: Sulzer, l'esthéticien encore attaché aux théories alors déjà surannées des Suisses, ses compatriotes[2]; le graveur Meil, le flûtiste Grandt, les compositeurs Agricola et Marpurg, auquel Lessing a adressé une épître en vers sur la poésie et la musique. A défaut de salons, que Berlin pas plus qu'aucune ville d'Allemagne ne possédait alors, les hommes de lettres, les philosophes, trouvaient un centre de réunion dans une société hebdoma-

1. Lettre à Gleim, décembre 1758. Il s'agit d'un chant composé après la victoire de Zorndorf.

2. A propos de son ouvrage principal: *Theorie der schönen Künste,* Gœthe, dans les *Frankfurter gelehrte Anzeigen,* dit: « Ce sont les impressions d'un homme qui a voyagé dans le pays de l'art, mais qui n'y est pas né, n'y a pas été élevé, n'y a pas vécu, n'y a ni joui ni souffert, qui a donné ses observations mais pas d'expériences personnelles. »

daire, le Club du Lundi (*Montagsklub*), qui s'intitulait aussi la Société des rieurs (*Die lachende Gesellschaft*), fondée en 1748 et dont Nicolaï était le président et Lessing un des membres assidus [1]. Toutefois, dans ce Berlin si riche déjà en philosophes, en littérateurs, en critiques, une chose faisait défaut à Lessing : le théâtre. Le Roi ne protégeait que la comédie française et l'opéra. Aucune des troupes qui sillonnaient alors l'Allemagne en tous sens n'avait pu se fixer à Berlin, et c'est à Francfort-sur-l'Oder qu'avait été représentée la première œuvre dramatique importante de Lessing : *Miss Sara Sampson*. La seule ville qui offrait de sérieuses ressources dramatiques, c'était Leipzig. La Neuber n'y était plus. Mais elle avait trouvé dans un des meilleurs acteurs de sa troupe, dans Koch, un intelligent successeur.

Lessing, poussé aussi, je pense, par ce besoin de changement et de renouvellement qui le tourmentait périodiquement, se décide à quitter Berlin pour Leipzig (octobre 1755), d'où il était parti sept ans auparavant presque à la dérobée, en étudiant endetté et insolvable.

A Leipzig, où il retrouve son ancien ami et compagnon d'armes littéraires, Chr. F. Weisse, en passe de devenir un des fournisseurs les plus féconds de la scène allemande, Lessing continue dans ce milieu plus favorable, ses études et ses expériences dramatiques [2]. Mais voici qu'une proposition bien tentante pour une nature mobile, amoureuse du changement comme l'était la sienne, vint le surprendre et l'arracher à ses occupations

---

1. Cette réunion, parait-il, subsiste encore aujourd'hui.
2. Voy. *Critique dramatique*, ch. I.

à peine commencées. Il s'agissait d'accompagner, à titre d'ami, un riche particulier de Leipzig qui désirait, pour son instruction, parcourir une partie de l'Europe. Lessing, qui trouve à cette offre avantage et profit, accepte sans hésiter. On se met en route ; on passe par Hambourg, où Lessing a l'occasion d'admirer l'acteur Eckhof, déjà célèbre alors, et qu'il devait retrouver à Hambourg dix ans plus tard.

A peine était-on arrivé à Amsterdam, que la guerre éclate. La Saxe est envahie. Leipzig est pris par les Prussiens. Winkler (c'est le nom du voyageur que Lessing accompagnait), qui tremble pour sa fortune et sa propriété, se hâte de revenir. Le voyage devait être repris l'année suivante ; mais après toutes sortes d'atermoiements, il est définitivement abandonné par Winkler qui, profitant de certains dissentiments politiques qui s'étaient élevés entre lui et Lessing, trop admirateur à son gré du roi de Prusse, rompt toutes relations avec lui, et même se refuse à tout dédommagement en dépit des stipulations faites. Un procès s'ensuit et Lessing se voit forcé de rester à Leipzig pour en attendre l'issue. Mais ce n'est qu'au bout de sept ans, quand déjà il était retourné à Berlin, qu'il obtient, mais incomplètement, gain de cause. En attendant, ses ressources sont épuisées et, pour vivre, comme à l'époque de ses débuts, il reprend son métier de traducteur [1]. Les ennuis inattendus de ce séjour forcé ne lui font que plus vivement regretter Berlin et les amis qu'il y a laissés. Mais une

1. Traductions de l'anglais : *Morale de la raison*, de F. Hutcheson. — *Tragédies de J. Thomson*, avec préface. — *Exhortations à la vie pieuse et sainte*, de W. Law. — *Morale pour la jeunesse*, tirée des *Fables d'Ésope*, par Samuel Richardson.

correspondance active le dédommage un peu de leur absence. Cette correspondance est précieuse pour l'histoire des idées et des œuvres de Lessing, et nous ne devons pas regretter les circonstances qui l'ont provoquée. S'il était resté à Berlin, les discussions, les réflexions qu'elle contient, n'auraient probablement jamais vu le jour. Cette correspondance roule sur la tragédie, sur le but qu'elle doit se proposer, sur les effets qu'elle peut produire. On y trouve en germe quelques-unes des questions qui seront plus amplement développées plus tard dans la *Dramaturgie* et dans le *Laocoon*. Mais il est intéressant de les prendre là à leur source et sous leur forme primitive[1].

Leipzig réservait à Lessing un autre dédommagement encore, aux ennuis de son séjour. Ce sont les relations intimes qui s'établirent entre lui et le major prussien Ewald von Kleist, noble nature d'homme, de soldat et de poète, retenu alors en garnison à Leipzig par des occupations administratives qui impatientaient son ardeur guerrière, avide de batailles et de gloire. La maladie vint encore augmenter ses ennuis et sa mélancolie naturelle. Un heureux hasard introduisit auprès de lui Lessing, qui devint sa société de chaque jour, sa distraction et sa consolation. Il lui amena ses amis, Weisse, Brawe, Gleim qui vint de Halberstadt. Il se forma ainsi autour du malade un cercle d'amis, de littérateurs et d'officiers, où se fortifia encore l'admiration de Lessing pour le grand Frédéric.

Aussi accueillit-il avec joie, et loua-t-il avec chaleur,

---

1. Voy. les chapitres sur la *Critique dramatique* et la *Critique esthétique*.

comme nous l'avons dit tout à l'heure, les *Chants d'un grenadier* de son ami Gleim. L'amitié pour le poète et l'admiration pour son héros, font taire les scrupules du critique. Mais comme l'esprit curieux et chercheur de Lessing le pousse toujours d'un sujet à un sujet voisin, en s'occupant des poésies patriotiques de Gleim, il remonte dans le passé, s'enquiert des vieux chants guerriers de la Germanie, et arrive ainsi à étudier les vieilles épopées, *le Heldenbuch* et les fragments que venait de publier le chef de l'école suisse, Bodmer : *Chrimhildens Rache* et *Chrimhi'dens Klage*. Les observations qu'il adresse à ce sujet à l'éditeur, trop inférieur à sa tâche, pour laquelle d'ailleurs la critique d'alors n'était pas prête, n'ont sans doute plus de valeur aujourd'hui, mais témoignent à tout le moins, de l'intérêt que Lessing portait à tout ce qui touche à la littérature nationale.

Malheureusement les relations avec Kleist, qui embellissaient pour lui le séjour de Leipzig, ne devaient pas durer. Le major, guéri de sa maladie, plus que jamais brûle de sortir de son inaction et d'entrer en campagne. Son vœu s'accomplit. En mai 1758, il reçoit l'ordre de rejoindre le corps d'armée du prince Henri. Ce départ imminent, qui devait être une séparation éternelle[1], trouble Lessing et ravive en lui le désir de revoir ses amis. Laissant là son procès et d'autres affaires en souffrance, il quitte Leipzig et retourne à Berlin (mai 1758).

Ce nouveau séjour dans la capitale de la Prusse, qui

1. Kleist, mortellement blessé à la bataille de Kunersdorf, mourut le 12 août 1759. V. chapitre II.

dure deux ans et demi, est rempli par de nombreux travaux : comédies, tragédies achevées ou ébauchées, études d'érudition et d'histoire religieuse. Mais ce ne sont encore que des essais, des préparations à des œuvres plus sérieuses, qui verront le jour plus tard, et que nous réservons pour le moment convenable. Deux productions importantes et définitives, les *Lettres sur la Littérature* et les *Dissertations sur la Fable* (1759), autour desquelles se groupent des travaux du même genre, dominent cette période et lui donnent son caractère. C'est la période de critique littéraire, comme nous l'appelons dans le plan de notre Étude.

Mais avant d'aborder les *Lettres sur la Littérature* et les *Dissertations sur la Fable,* il est nécessaire de parler un peu des travaux de journaliste de Lessing. De la fin de 1748, date de son arrivée à Berlin, jusqu'en 1755, où il quitte de nouveau Berlin pour Leipzig, il a publié près de quatre cents articles et comptes rendus, dans la *Gazette de Voss* et dans un autre recueil[1]. On n'attend pas sans doute que nous les analysions en détail. Nous ne pouvons que les considérer en bloc, pour y surprendre dans leur première manifestation, les qualités d'esprit et de jugement de Lessing, les linéaments de sa doctrine littéraire.

La tâche n'était pas commode pour un seul homme, surtout pour un jeune homme, de rendre compte, au fur et à mesure de leur publication, de tous les ouvrages qui paraissaient sur le marché littéraire, venus de tous les coins de l'Allemagne et de l'étranger, et traitant des matières les plus diverses, les plus étrangères les unes

1. Dans les *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit.*

aux autres. Ainsi dans cette longue liste de livres recensés par Lessing, tous les genres sont représentés: histoires, beaux-arts, poésie, théologie, romans, sciences, correspondances, mémoires, etc., etc. Les sujets les plus divers, les plus disparates, se rencontrent, tout étonnés de se trouver ensemble. A un traité sur la *Navigation* succède un autre sur les *Pantomimes chez les Anciens*, suivi lui-même d'un traité sur la *Religion* et sur l'*Espérance dans la mort*. Immédiatement après les *Odes* d'Horace un *Voyage dans les Indes orientales*; des *Poésies légères* après une *Histoire de l'Église*. Il ne suffit pas d'analyser tous ces ouvrages qui traitent de tout, qui touchent à tout. Il faut les juger; décider si l'auteur connaît son sujet; s'il l'a traité dans le ton et dans la forme voulue; signaler les erreurs, les fautes et les lacunes, faire en un mot œuvre complète de critique. Eh bien! Lessing s'est acquitté avec succès de cette tâche si lourde et si complexe. Il y déploie une singulière facilité, à s'assimiler ces matières si diverses et à en parler avec une suffisante compétence. Ce critique de vingt ans fait preuve d'une instruction très solide et variée, d'une science bibliographique très étendue, en même temps d'une connaissance sérieuse des langues étrangères, sans parler des langues anciennes qu'il possède à fond. Non seulement il juge les œuvres, mais il motive ses jugements, preuves en main. Il signale les fautes, les omissions. Il connaît les sources et les documents dont l'auteur a fait usage; il en indique d'autres qu'il n'a pas connus. Ainsi dans la recension d'une oraison funèbre du maréchal de Saxe prononcée à Strasbourg, il reproche à l'orateur d'avoir choisi le même texte que Fléchier, pour celle de Turenne, et

rectifie en même temps une erreur historique qui lui a échappé. A un Italien, traducteur d'un roman espagnol, il prouve qu'il a mal traduit, qu'il ne connaît pas l'original, qu'il s'est servi d'une traduction française, et il le prouve par des citations. A propos encore d'un roman espagnol traduit en allemand, il rectifie une assertion du *Gelehrten-Lexicon* de Jœcher qui alors faisait autorité [1]. Il signale aussi des erreurs dans le *Dictionnaire historique et critique* de Chaufepié, continuateur de Bayle.

La critique de Lessing n'est pas seulement substantielle et savante ; elle est en outre assaisonnée de plaisanterie, aiguisée d'ironie, et on verra mieux encore dans la suite, dans ses grandes polémiques, comment il sait manier ces armes redoutables. C'est là une nouveauté assez rare et originale, une marque de liberté et de personnalité, dont on rencontre trop peu d'exemples dans la critique des journaux d'alors, pour que nous n'en citions pas quelques traits. Ainsi, en rendant compte des *Discours* de Gottsched, une de ses victimes de choix, il explique cette publication, par la raison que Gottsched ne veut rien laisser perdre de tout ce qu'il

---

1. Lessing, dans sa studieuse solitude de Wittenberg, entre autres travaux d'érudition, avait entrepris une critique détaillée des nombreuses erreurs contenues dans le volumineux ouvrage de Jœcher. Il envoya même plusieurs feuilles de ce travail à l'éditeur à Leipzig, en lui faisant savoir, comme une sorte de menace, qu'il continuerait sa critique, en dépit des suppléments rectificatifs annoncés L'auteur, averti trop tard, s'empressa d'écrire à Lessing, pour le prier de lui céder, contre dédommagement, les feuilles déjà imprimées, et lui offrit en même temps de l'associer à la continuation de son ouvrage. Lessing ne donna pas suite à cette affaire, dont on avait méchamment dénaturé le caractère. Il renonça à ce travail, mais publia ce qu'il avait déjà écrit, dans ses *Lettres* (la 25e).

écrit, et qu'ayant remarqué que ses *Discours* manquaient encore dans sa bibliothèque, l'éditeur s'est laissé décider à combler cette lacune. Quant aux *Dernières poésies,* du même, il nous en explique l'origine, en nous apprenant que M. le Professeur, convaincu que l'insuccès de ses premières poésies venait de ce qu'il les avait composées chez lui entre quatre murs, convaincu d'ailleurs que la littérature allemande ne peut se passer de ses vers, entreprit un voyage aux eaux de Carlsbad, réputées souveraines contre la stérilité. C'est à ce voyage que le public doit les *Dernières poésies* de Gottsched. Mais la cure n'a pas été heureuse et les eaux célèbres n'ont pas cette-fois prouvé leur efficacité. Une Ode sur la paix de Westphalie, insérée dans une revue de Gottsched, et que l'Aristarque outrecuidant se vantait d'avoir corrigée et d'en avoir effacé les taches, inspire à Lessing la réflexion « qu'il ne sert de rien d'effacer, si on se sert d'une éponge sale ». Ailleurs, la lecture des *Aventures d'un homme inconnu à lui-même* lui fait regretter que « cet inconnu n'ait pas eu l'heureuse idée de rester inconnu pour tout le monde »[1].

En ne considérant dans cet amas d'articles que ceux qui touchent à la littérature et à la philosophie, on remarque déjà la position que Lessing prendra dans la suite ; où vont ses sympathies et ses antipathies ; quelles seront les idées qui le dirigeront dans son œuvre de critique et de polémiste.

Dans la lutte qui, à ce moment encore, partageait le monde littéraire en deux camps, celui de Gottsched et

---

1. Toutes ces recensions se trouvent dans les 4e et 5e volumes des *Œuvres*, Ed. Muuker.

celui des Suisses, Lessing, d'instinct en quelque sorte, et par un sentiment juste de ce qui manquait aux deux partis en présence, pour servir efficacement la cause de la littérature nationale, ne s'attache à aucun des deux, sans méconnaître toutefois la supériorité relative des Suisses, dont la doctrine, plus large et plus libre, contenait des germes d'avenir et de progrès. Mais à l'égard de Gottsched, il professe une antipathie déclarée, qui grandira encore dans la suite, et qui se fera jour à chaque occasion. Nous venons de voir ce qu'il pense de ses poésies et de ses discours académiques. Mais ses théories linguistiques et grammaticales, ses prétentions dictatoriales, sa réglementation étroite et tyrannique, ses attaques haineuses et ses mesquines intrigues contre les jeunes poètes qui ne marchent pas sous son drapeau, sont l'objet d'une critique tantôt violente, tantôt dédaigneusement ironique. Sur un point seulement, il lui fait grâce : il lui reconnaît quelque mérite comme historien documentaire du théâtre allemand; et encore lui refusera-t-il plus tard ce mérite relatif. Quant au réformateur dramatique que Gottsched se vantait d'être, Lessing trouvera bientôt l'occasion de le démolir complètement.

Mais son antipathie contre Gottsched ne lui ferme pas les yeux sur les défauts de ses adversaires, les Suisses. Ce ne sont pas leurs doctrines dans leur ensemble qu'il attaque, mais les productions poétiques qu'ils ont suscitées, ces nombreux poèmes bibliques, d'une ennuyeuse prolixité, sans force et sans beauté, et dont les hexamètres durs et raboteux blessent son oreille. Il ne peut approuver ce mètre nouveau, calqué sur l'antique, adapté tant bien que mal à la langue allemande, plus

souvent mal que bien; car il fait violence à l'accentuation naturelle de l'idiome national. Il blâme également cette manie de descriptions que les Suisses ont mise à la mode, confondant les procédés de la peinture et ceux de la poésie. La critique approfondie de cette théorie, dont on peut déjà voir ici le premier germe, fera le fond d'une des œuvres capitales de Lessing, le *Laocoon*. S'il réprouve l'abus que les Suisses font de l'hexamètre et surtout la maladresse avec laquelle ils le manient, il ne partage pas non plus leur antipathie contre la rime, proscrite par eux, comme un jeu frivole et enfantin, inventé par les modernes, inconnu aux Anciens[1]. Sans la regarder comme un élément indispensable de la poésie allemande, il ne veut cependant pas qu'on la rejette, par la raison que les Anciens ne l'ont pas connue. C'est vraiment abuser de leur exemple, et son opinion est, qu'il faut laisser là-dessus pleine liberté au poète. Du reste, ajoute-t-il avec malice: « Ces messieurs qui la condamnent irrévocablement veulent peut-être se venger de ce qu'elle n'a jamais voulu leur obéir. »

Si Lessing, en bon critique, n'a que du dédain pour les médiocres versificateurs bibliques, la queue de l'école suisse, en bon critique aussi, il a su discerner les qualités de vrai poète, de poète de grand avenir, qui venaient de se révéler dans les premières productions de Klopstock. Dès ses débuts dans la critique littéraire, et plus tard encore[2], il le louera et l'admirera même quelquefois. Mais ses louanges et son admira-

1. Voy. l'Ode de Klopstock sur la rime.
2. Dans les *Lettres sur la Littérature*. Voy. chap. II.

tion seront toujours tempérées par la critique des défauts du jeune poète, qui tiennent à sa nature d'abord, et aussi à son milieu et au genre qu'il a choisi. Lessing goûte peu la poésie biblique. Particulièrement la sentimentalité mystique, les envolées séraphiques, les airs de prophète et de pontife pontifiant de Klopstock, sont antipathiques à son esprit net et logique, épris par-dessus tout de raison, de clarté, de justesse. En revanche son tempérament, essentiellement critique et raisonneur, l'empêchera de rendre complète justice à cette poésie, et d'en apprécier pleinement toutes les beautés.

Ainsi l'*Ode à Dieu* de Klopstock ne saurait lui plaire, à cause de cette tendresse sublime qui y règne d'un bout à l'autre, et qui précisément, parce qu'elle est toujours sublime, laisse froids les lecteurs. Citant plusieurs strophes, où le poète supplie Dieu de lui rendre la bien-aimée qu'il a perdue, Lessing ne comprend pas « qu'on ose tant prier pour une femme ». Par contre, il admire une autre Ode de Klopstock, placée en tête du premier volume du *Messie* et adressée au roi de Danemark. Après en avoir cité et disséqué une strophe : « Voyez là les membres épars du poète. Chaque phrase est un tableau, chaque mot est une image. Considérez-les chacune à part. Une beauté en produit une autre et chacune est assez ample pour en contenir d'autres, invisibles d'abord. »

Le *Messie,* dont les cinq premiers chants avaient paru de 1748-1753, mérite ses éloges en plus d'un endroit. Il cite un épisode du 4e chant, le Rêve de Caïphe, et admire l'art avec lequel est développée la comparaison imaginée par le poète. Dans le tableau des souffrances

poètes. Privés de cette inspiration qui emporte l'imagination au delà des détails, jusqu'aux grandes beautés de sentiment et de conception, ils s'efforcent d'être obscurs, là où ils devraient être sublimes, audacieux au lieu d'être originaux, romanesques au lieu d'être touchants[1]. »

Plus de deux ans après[2], Lessing revient sur le *Messie*. Pendant ce temps, l'admiration des uns, l'hostilité dénigrante des autres, n'avaient fait que grandir. Le poème de Klopstock était devenu un terrain de lutte, où les deux partis, les Gottschediens et les Suisses, se mesuraient, échangeaient à l'envi et avec une égale violence, non des arguments, mais des injures.

Lessing se met de la partie, mais non pour faire assaut de grossièretés avec les uns, ni pour entonner avec les autres les louanges du poète incomparable, vrai Messie lui-même de la littérature, au dire de ses admirateurs. Il veut, lui, faire œuvre de critique sérieuse et consciencieuse, et montrer aux panégyristes à outrance que reprendre un poète qu'on admire ailleurs pour ses défauts, c'est lui rendre le seul hommage qui soit digne de lui.

Il applique alors aux premiers vers de l'épopée messianique son scalpel critique; il les dissèque, et examinant successivement chaque mot à la loupe, signale toutes les fautes, les incorrections, les tautologies,

---

1. Pour prouver qu'il ne veut pas être compté parmi les détracteurs du *Messie*, Lessing avoue que son frère et lui ont essayé de traduire en vers latins une partie du 1er chant (100 et quelques vers) et il cite ce fragment de traduction (*Œuvres*, vol. 5, Ed. M.)

2. En 1753, dans les *Lettres* (qu'il ne faut pas confondre avec les *Lettres sur la Littérature* qui sont de 1759). Ces *Lettres* forment le 2e volume des *Œuvres* de Lessing, parues en 1753.

les équivoques qui y sont accumulées. Certes la critique est juste. Mais de la part d'un admirateur sincère comme Lessing prétend l'être, on devait s'attendre à une contre-partie élogieuse, qu'il annonce, qu'il a faite il est vrai ailleurs, mais qui serait mieux à sa place ici. Il n'en est rien cependant, Lessing se dérobe. Il faut, dit-il, attendre pour juger l'œuvre, qu'elle soit achevée; que le poète soit sorti du « labyrinthe où il est encore engagé ». Alors seulement on pourra apprécier l'action, l'unité, la durée, le nœud et le dénouement du poème. Pour le moment, on ne peut encore qu'apprécier la beauté des parties, le style, les descriptions, les comparaisons, etc.

En même temps que Lessing distingue Klopstock de ses plats imitateurs et le défend contre ses maladroits admirateurs, il le défend aussi contre ses détracteurs de la coterie gottschedienne : les Triller, les Schœnaïch, que la popularité déjà grande du jeune poète avait ameutés contre lui[1]. On ne se contentait pas de nier ses mérites, de grossir ses défauts, de parodier sa manière. On essayait même de le rendre suspect aux âmes pieuses; on l'accusait de dénaturer et de rabaisser la religion, en la faisant servir aux plaisirs profanes de l'imagination.

1. Le baron de Schœnaïch, serviteur dévoué de Gottsched, qui le fit couronner poète impérial, auteur d'un plus que médiocre poème épique, *Hermann ou l'Allemagne délivrée*, que Gottsched essaya vainement d'opposer au *Messie*, avait publié (1754) sous le titre: *Aesthetik in einer Nuss*, une satire contre Klopstock et Bodmer, et une parodie du style de la nouvelle école. Il attaqua également Lessing, désigné par l'anagramme de son nom (Gnissel). Lessing dédaigna de répondre directement à un aussi méprisable adversaire. Mais il l'exaspéra par d'ironiques louanges et le couvrit de ridicule, dans quelques articles de la *Gazette de Voss*.

Lessing soutient contre eux, que si Klopstock n'est pas un grand poète, il est au moins un excellent défenseur de notre religion, bien supérieur aux pieux auteurs de gros traités de théologie, aux savants apologistes du christianisme.

La poésie, leur dit-il, est une arme puissante aussi, contre les railleries auxquelles la religion est exposée, surtout de nos jours. « Si d'un côté on cherche à rendre la religion méprisable, qu'on cherche d'un autre côté à la présenter avec tout le prestige qui peut commander notre respect. » Seulement le service que Lessing demande à la poésie n'est pas pour satisfaire les âmes vraiment religieuses et croyantes. « Le poète doit présenter le plus sublime mystère de telle sorte qu'en se laissant aller à l'admiration, on oublie volontiers qu'il est incompréhensible. Il doit provoquer dans ses lecteurs le désir que le christianisme fût vrai, en supposant que le malheur voulût qu'il ne le soit pas. Notre jugement se porte toujours du côté de notre sentiment, qui, lorsqu'il occupe notre imagination, ne lui laisse pas le temps de s'abandonner aux subtilités du doute. » On sent déjà percer ici cette pointe de scepticisme à l'endroit des dogmes et des mystères de la religion, que nous retrouverons chez lui plus d'une fois encore, mais qui n'exclut nullement l'intérêt sérieux que lui inspire la religion, considérée du côté de nos devoirs, comme force morale, comme puissance directrice de la vie. Au contraire l'irréligion, dans le sens voltairien, n'aura jamais son approbation ni sa sympathie. « C'est une erreur de croire que c'est une conséquence nécessaire de notre époque éclairée, de regarder les devoirs de la religion comme des rêves de docteurs mélancoliques,

comme des préceptes d'une habile politique. Si l'irréligion était nécessairement liée à une vaste science, le pieux Newton eût été un plus libre penseur que Diderot, et Leibnitz un plus grand ennemi de la religion qu'Edelmann. »

En revanche les prétentions à l'infaillibilité dogmatique des orthodoxes luthériens sont antipathiques à Lessing, partisan convaincu et militant de la tolérance et du respect qu'on doit à toutes les convictions sérieuses. Aussi, rendant compte d'une réfutation de la doctrine des frères Moraves, sans défendre leurs erreurs, il les met sur le compte de l'exaltation religieuse, qui les empêche de raisonner juste et de s'exprimer de même, et il reproche au dignitaire ecclésiastique, auteur de cette réfutation, de chercher à nuire matériellement à cette secte et de montrer trop peu d'esprit évangélique. Lui-même, plus tard, soumettra, dans ses *Gedanken über die Herrenhuter,* cette secte à un intéressant et impartial examen.

Au même moment où Klopstock étonnait et enthousiasmait le public allemand par les premiers chants du *Messie* et par ses Odes religieuses, un autre écrivain, dont la gloire devait égaler celle de Klopstock, mais dont le génie est tout différent du sien, Wieland, débutait dans la littérature, par deux productions : les *Contes* (*Erzählungen*) et les *Lettres d'un Trépassé à des amis survivants* (*Briefe eines Verstorbenen an hinterlassene Freunde*). Lessing loue dans la première œuvre « l'imagination à la fois ardente et décente, le style naturel, les peintures travaillées, qui placent leur auteur au premier rang parmi nos poètes ». Mais en même temps, il voit dans certaines idées métaphysiques, dans une tendresse

trop quintessenciée, dans une anatomie subtile des passions, une marque du temps et de la mode éphémère du jour. La seconde œuvre du jeune écrivain lui inspire, d'autre part, la crainte que la trop grande fécondité de son auteur pourrait faire douter de sa valeur intrinsèque, « si le dieu de la critique ne se tenait toujours à ses côtés pour lui crier : *Cave faxis te quidquam indignum,* et ne le maintenait ainsi toujours au même degré de force ».

Du reste, Wieland, comme Klopstock, trouvera plus tard sa place dans les *Lettres sur la Littérature*. Mais alors cet esprit, toujours variable et changeant, sera entré dans une nouvelle phase de son évolution, et ce ne seront plus des éloges et des encouragements, mais de vives et sérieuses critiques, que Lessing lui adressera.

Comme la littérature française occupait alors encore le haut du pavé en Allemagne, on comprend qu'elle doit tenir une large place dans les journaux littéraires de l'époque. Il est intéressant de savoir ce qu'en pense celui qui, plus tard, devait combattre avec tant d'acharnement l'influence de nos poètes tragiques.

Il n'a pas encore, au moment où nous sommes, pris l'offensive contre la tragédie française. Il loue sans réserve le *Catilina* de Crebillon, traduit par lui[1], ainsi que le *Duc de Foix,* une des plus médiocres pièces de Voltaire, dont il devait un jour démolir impitoyablement les plus belles œuvres[2]. Mais de même que quinze ans plus tard, dans la *Dramaturgie,* nous le voyons, ici déjà, partisan de la comédie française, qu'il a d'ailleurs

1. Lettre à son père (10 avril 1749).
2. *Œuvres*, vol. 5, p. 14.

imitée dans ses premières pièces. Il loue finement Marivaux et se montre déjà sympathique à la comédie touchante, son genre préféré, témoin l'éloge qu'il fait de la *Cénie* de Mme de Graffigny. Comme ces deux auteurs reparaîtront dans la *Dramaturgie*, nous renvoyons à ce moment l'appréciation qu'il en fait.

En outre, dans ses recensions berlinoises, et cela fait honneur à la fois à son jugement et à son impartialité, nous rencontrons des appréciations judicieuses et élogieuses de plusieurs écrivains français. Citons tout d'abord Voltaire, dont il avait traduit les *Essais historiques*, peu de temps avant la fâcheuse aventure que nous avons racontée. L'annonce qu'il fait de cette traduction n'est pour lui qu'un prétexte pour louer l'universalité du génie de Voltaire, « qui, non content d'avoir conquis les plus beaux lauriers sur le Parnasse, a parcouru la carrière de Newton et, fatigué des plus profondes études philosophiques, paraît trouver dans l'histoire un délassement plutôt qu'une occupation[1] ».

La *Lettre sur les sourds et les muets* de Diderot, qui fait suite à celle *Sur les aveugles*, et dont il donne une analyse étendue, l'intéresse vivement, à cause de l'originalité suggestive des idées, qu'il préfère, dussent-elles même faire naître des doutes et susciter des objections, aux doctrines acceptées, officiellement consacrées. « Diderot est de ceux qui sont plus habiles à amasser des nuages qu'à les dissiper et qui, à travers des chemins ténébreux nous conduisent jusqu'au trône lumineux de la vérité[2]. » On sent que Lessing rencontre ici une

1. *Œuvres*, vol. 4, p. 364.
2. *Briefe* 20. *Œuvres*, vol. 5, p. 95.

nature sympathique à la sienne, et l'on peut entrevoir déjà que Diderot sera pour quelque chose dans le développement ultérieur de ses idées[1].

La Lettre de Diderot a été provoquée par Batteux. Lessing prend prétexte de là, pour vanter l'ouvrage de l'esthéticien français, très connu et répandu en Allemagne : *Les beaux-arts réduits à un seul principe*; et ce principe : l'imitation de la belle nature, lui paraît « on ne peut plus favorable pour tous ceux qui possèdent un vrai génie pour les arts, car il les délivre de beaucoup de doutes inutiles, et les soumet à une seule loi absolue qui, une fois bien comprise, contient le principe, le but et l'explication de toutes les autres[2] ». Ce principe a en outre, aux yeux de Lessing, l'avantage d'être pris dans l'expérience de l'art, et de n'être pas établi *a priori*, ou déduit logiquement de quelque principe antérieur arbitrairement posé, selon la méthode des théoriciens abstraits de l'école de Wolf. L'esthétique purement théorique et déductive n'est pas son fait. « Que penserait-on d'un cordonnier qui voudrait inculquer à son apprenti toutes les pratiques de son art, en les déduisant de la définition de son métier : Toute chaussure doit aller au pied pour lequel elle est faite. Le plus bête des apprentis répondra : cela s'entend de soi. »

J.-J. Rousseau, à propos de son discours couronné par l'Académie de Dijon, trouve dans Lessing, non pas un défenseur de sa doctrine (au contraire, il la réfute

1. Voy. sur Diderot et Lessing : *Critique esthétique*, ch. I; et *Critique dramatique*, ch. IV et ch. V.

2. Vol. 4, p. 414. Lessing ajoute, il est vrai, « que ce principe est déjà dans Aristote et dans Horace, mais ceux-ci le supposent accepté par le lecteur et ne le démontrent pas ».

avec bonheur), mais un appréciateur sympathique de son caractère et de ses intentions. Il constate « qu'on éprouve je ne sais quel secret respect, pour un homme qui plaide la cause de la vertu contre tous les préjugés consacrés, même lorsqu'il va trop loin ». Il souhaite « que la France ait beaucoup de prédicateurs comme lui »[1].

Une traduction des *Essais* de Montaigne l'amène à dire que, « les *Essais* de Montaigne sont un des plus anciens et des plus beaux livres français, et qu'on peut dire, dans la stricte acception des mots, qu'on n'a rien lu de beau d'un Français, si on n'a pas lu Montaigne[2] ». Une traduction des *Caractères* de Labruyère lui inspire ce jugement : « Labruyère est un des auteurs les plus difficiles à bien traduire. Ses pensées sont fines, et fine aussi est l'expression qu'il leur donne. Cette finesse, et les nuances délicates de ses peintures morales, exigent un travail très soigné et le plus habile traducteur les voit souvent s'évanouir sous sa plume[3]. »

La poésie légère et anacréontique, où Lessing s'est exercé lui-même, lui est plus sympathique que la poésie biblique et mystique, et à ce titre les poètes français, qui ont surtout excellé dans ce genre, ont droit à ses éloges. « Ainsi, l'abbé de Bernis, dit-il, est un des plus aimables poètes français. Dans ses poésies, il est sage sans effort, brillant sans faux éclat. Ses vers sont les enfants de la nature. Ils coulent avec la plus noble simplicité. Rien n'y est forcé, toutes les beautés, même les règles de l'art, paraissent s'y être insérées

1. *Lettres* (*Œuvres*, vol. 5. Ed. M.).
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

comme par hasard (*sich hineingeflochten zu haben*), tant il est vrai que la nature est le sceau du génie, le soutien du goût et l'âme de l'harmonie[1]. » Un autre poète anacréontique, l'abbé de Chaulieu, est aussi loué par Lessing, en vrai disciple d'Épicure : « Chaulieu est un des rares poètes qui sont le produit de la nature et d'un penchant dominant pour la volupté. Il a chanté avec cette grâce légère et ce feu divin, qui ne sauraient jamais être un effet de l'art... Cette volupté qui l'animait n'est pas, comme on le croit d'ordinaire, un penchant particulier, mais une rare et précieuse réunion de tous les penchants qui peuvent rendre notre vie heureuse, si on sait la maintenir dans les bornes voulues. A cela s'ajoute encore un grand amour de la liberté, mais qui ne doit pas dégénérer en licence ; une tendance généreuse de l'âme à mépriser le bonheur qui nous fuit et à profiter sagement de celui qui nous tombe en partage ; une disposition particulière à la gaîté et à ce genre de moquerie, qui plaît même à celui qu'elle vise. »

Ailleurs cependant, Lessing oublie l'admirative sympathie qu'il témoigne à la poésie anacréontique et voluptueuse. Le moraliste reprend ses droits, et flétrit « ces écrits nombreux en France qui minent la religion et qui, par des images séduisantes, insinuent dans les cœurs la plus détestable volupté ». Personne ne le contredira et l'ouvrage qui lui inspire ces réflexions est une de ces productions clandestines qui n'ont pas même l'excuse du talent[2].

---

1. Vol. 5, p. 17.

2. *Les vrais plaisirs ou les Amours de Vénus et d'Adonis*. Amsterdam, 1750.

La littérature française du XVIIIe siècle, il faut le reconnaître, n'est que trop riche en œuvres d'une spirituelle et élégante corruption, et le plus grand de nos écrivains en a donné de trop fameux exemples. Seulement Lessing va trop loin, et n'est plus dans le vrai lorsque, étendant à tous les écrivains français le reproche d'immoralité, il s'écrie : « Lequel d'entre eux n'a rien écrit dont il n'ait à rougir devant les gens vertueux? Depuis le grand Corneille (!) jusqu'à Piron ils ont tous déshonoré leur esprit. Il leur est indifférent de se risquer aux divines harmonies de David ou de composer des épigrammes qui souilleraient même la statue de Priape. » Ceci, il est vrai, s'applique particulièrement à J.-B. Rousseau et à son *Portefeuille*[1]. Seulement Lessing oublie que l'Allemagne, dans ce genre de littérature, moins l'esprit et la grâce, était assez riche de son propre fonds. Nous retrouvons ici une tendance fréquente chez les Allemands, qui volontiers présentent la France comme un foyer d'immoralité et de corruption, et rejettent sur elle la responsabilité de leurs propres péchés.

Cette revue, toute sommaire et incomplète qu'elle est, nous permet dès maintenant de dégager quelques-uns des traits de l'esprit et du caractère littéraire de Lessing. On devine en lui, d'ores et déjà, plusieurs qualités essentielles du critique : un esprit vif et cependant maître de lui-même, doué d'un coup d'œil pénétrant et juste; possédant une érudition aussi étendue que solide ; la science du détail, aussi bien que la faculté des généralisations philosophiques ; un bon sens supérieur,

1. Amsterdam, 1751.

prompt à la riposte, armée de raillerie et d'ironie. On voit qu'il est d'instinct sympathique aux esprits indépendants, sincèrement chercheurs et oseurs, hors des voies battues; franchement hostile, par contre, aux routines traditionnelles, aux idées officiellement imposées et maintenues; antipathique à l'esprit de secte et de coterie; ne relevant que de lui-même, n'aimant et ne cherchant que le vrai; mais ne voulant le voir que dans l'ordre des conceptions claires, évidentes, à l'épreuve de la logique; et se défiant trop des révélations que nous devons aux intuitions du sentiment et aux aspirations intimes de l'âme.

Ces traits, il est vrai, ne sont pas très marqués encore. Ils sont visibles cependant. Les qualités du jeune critique n'ont pu se développer suffisamment dans les bornes étroites d'un compte rendu de journal. Son esprit, obligé de se disperser sur une grande variété de sujets, n'a pu s'arrêter et se concentrer sur aucun. Mais dans les *Lettres sur la Littérature,* les matières sont d'ordre purement littéraire et philosophique. Ce seront encore les auteurs en vue : Gottsched, Wieland, Klopstock et quelques autres, dont il aura à analyser les ouvrages et discuter les idées. Mais dans ce cadre plus restreint quant aux sujets, il pourra s'étendre, creuser en profondeur, donner libre carrière à son esprit, faire la guerre aux fausses théories, aux erreurs du goût, aux mauvais écrivains; en un mot faire sérieusement œuvre de critique et de réformateur.

CHAPITRE II

Lettres sur la littérature du jour. (*Briefe die neueste Litteratur betreffend.*) — Dissertations sur la Fable.

En 1758 la *Bibliothèque des Belles-lettres et des Beaux-arts,* fondée, dirigée et publiée à Leipzig par Nicolaï, passa en d'autres mains. Nicolaï qui, depuis 1757, avait abandonné à son frère la direction de la librairie, pour se donner entièrement à la littérature, se vit forcé, l'année suivante, à la mort de ce frère, de reprendre les affaires. Redevenu libraire et éditeur, il n'avait plus le loisir et ne jugeait pas convenable, non plus, d'être le directeur d'un journal dont il n'était pas l'éditeur[1]. Mais l'esprit entreprenant de Nicolaï, né journaliste, ne pouvait rester longtemps inactif. Bientôt, dans ses entretiens avec Lessing, germa peu à peu l'idée d'une nouvelle publication périodique, qui devait remplacer la *Bibliothèque,* jugée d'ailleurs trop tiède, trop timide dans ses critiques. Lessing proposa une Revue sous forme de lettres, consacrée à l'examen impartial, sérieux et sévère, des productions littéraires les plus récentes, nées pendant la guerre de Sept ans. Lessing en serait le collaborateur principal, avec Mendelssohn pour la partie philosophique ; Nicolaï l'éditeur et le collaborateur éventuel, en cas de besoin. L'idée de cette publication une fois arrêtée, l'exécution suivit de près, et

1. Ce fut Weisse qui devint le directeur de ce *Recueil* qui subsista jusqu'en 1809.

la première feuille des *Lettres sur la Littérature du jour* (*Briefe die neueste Litteratur betreffend*) parut le 4 janvier 1759. Elles se continuèrent jusqu'au 4 juillet 1765, formant en tout vingt-trois volumes. La part de collaboration de Lessing est considérable, surtout pendant la première année, où il donne trente-huit lettres. Pendant la seconde, quatorze seulement. Après son départ de Berlin à la fin de 1760, il en donne encore deux, ce qui fait un total de cinquante-quatre lettres.

Mais ce n'est pas par le nombre des lettres, c'est par leur valeur intrinsèque, par leur originalité, que Lessing doit être considéré comme l'inspirateur et le véritable auteur de cette publication. Elle est son œuvre ; la première et décisive manifestation de son talent de critique, de polémiste et d'écrivain. Elle marque une date importante dans la carrière de Lessing et dans l'histoire littéraire de l'Allemagne. Toutefois, pendant assez longtemps, son nom resta à peu près inconnu. L'anonymat, dans les publications périodiques surtout, était alors à la mode. Lessing comme ses collaborateurs, comme les rédacteurs de la *Bibliothèque,* signa avec des initiales de fantaisie[1]. Il se passa des années sans qu'on parvînt à percer le voile. On chercha ; on fit des suppositions ; souvent on crut avoir deviné. Mais Lessing lui-même se dérobait, essayait de donner le change au sujet de sa collaboration. Plus tard seulement et assez tard, le secret fut éventé.

Ces *Lettres,* destinées à passer en revue les produc-

1. Le plus souvent F. L. L., quelquefois O. — Mendelssohn, dans une lettre au philosophe Hamann, avait interprété ces initiales : *fabullus* (petit conteur). Un adversaire gottschedien, qui avait ses raisons pour cela, y découvrit les initiales de *Flegel* (insolent).

tions littéraires les plus récentes, pour justifier leur titre et pour leur donner une raison d'être et une forme personnelle, sont censées adressées à un ami, à un officier de l'armée prussienne, blessé à la bataille de Zorndorf (c'est à Kleist que pensait Lessing), condamné à l'inaction, et dont on veut distraire les loisirs forcés, en l'entretenant des événements les plus intéressants du monde littéraire.

En outre la forme épistolaire convenait parfaitement au dessein de cette publication, qui ne visait pas à être un traité théorique de littérature, une sorte d'Art poétique en prose. Les ouvrages de ce genre ne manquaient pas en Allemagne, et Lessing, moins que tout autre, était disposé à en augmenter le nombre[1]. Sa force à lui, est dans la discussion et dans la polémique. Les lettres, qui le dispensent d'unité et d'enchaînement systématique, lui laissent toute la liberté de ses mouvements; lui permettent de choisir ses sujets; d'aller de ci, de là, suivant sa fantaisie, sans s'astreindre à une méthode rigoureuse, à un ordre déterminé d'avance.

Lessing entre en matière par des réflexions assez mélancoliques, mais tout à fait opportunes, sur le triste état de la littérature, dont il doit faire connaître les productions les plus récentes. La tâche lui semble ingrate; le moment n'étant guère propice au travail littéraire. On est en plein dans la guerre, dont les conséquences heureuses pour les lettres ne sont pas encore visibles. Le bruit des armes chasse les Muses d'un pays, où elles ont d'ailleurs peu d'amis ardents, où elles sont en général mal accueillies. Il est à craindre qu'elles ne re-

1. Voir sa Préface du *Laocoon*. Chapitre II, *Critique esthétique*.

viendront pas, même quand reviendra la paix. On travaille cependant. Les catalogues n'ont pas diminué de longueur. Si le génie chôme, en revanche le métier fonctionne. Les ouvriers littéraires, et surtout les traducteurs, sont à la besogne[1]. »

Ce n'est pas sans raison que Lessing, tout d'abord, porte son attention sur les traductions qui, en Allemagne surtout, forment une branche importante de la production littéraire. C'est par la traduction que les auteurs étrangers s'acclimatent dans un pays et y deviennent populaires; car le plus petit nombre seulement est capable de lire un auteur exotique dans sa langue propre. Ainsi chez nous en France, Shakespeare, Walter Scott, Gœthe, Schiller, doivent surtout à leurs traducteurs la popularité dont ils jouissent. Naturellement, et d'une façon générale, ce trafic international, comme tout commerce, varie singulièrement, en raison du caractère de chaque nation, du degré de culture intellectuelle où elle est parvenue, et de ses besoins de consommation.

A ce point de vue la France et l'Angleterre exportent plus qu'elles n'importent, et tirent de leur propre sol plus qu'elles n'empruntent du dehors.

L'Allemagne au contraire, arrêtée dans son développement naturel et normal, à la suite de la guerre de Trente ans, divisée et affaiblie, toute grande ouverte aux influences du dehors, qui la dominent et l'asservissent; trop pauvre pour produire par elle-même, comme la France et l'Angleterre, une littérature originale, l'Allemagne était obligée de chercher ailleurs ce qu'elle ne trouvait pas chez elle, et d'imiter, étant inca-

1. Première lettre.

pable encore de créer. La traduction a été pour elle un puissant secours, une sorte de fécondation artificielle. Mais alors même que, parvenue à la pleine possession, au plein épanouissement de son génie, elle a montré qu'elle pouvait se suffire à elle-même, alors même, elle a continué à augmenter encore, par des traductions, son fonds propre déjà riche. Ses plus grands poètes : Gœthe, Schiller, Herder; après eux les Schlegel, Tieck, Platen, et, de nos jours, Heine, Uhland, Rückert, Freiligrath et beaucoup d'autres, ont été à la fois des poètes originaux et d'habiles traducteurs; tandis que chez nous, ni nos poètes classiques (à part leurs traductions de l'antique), ni même nos poètes contemporains : Lamartine, Hugo, Musset, n'ont cherché à transporter dans notre langue les créations poétiques étrangères[1]. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, ce n'est plus le besoin qui poussait l'Allemagne, comme auparavant, à importer chez elle les productions exotiques. C'est à une tendance innée de son génie, à sa curiosité universelle, à sa science des langues et des littératures, et aussi à la souplesse merveilleuse de son propre idiome, qu'elle doit d'avoir pu transplanter et acclimater sur son sol la flore poétique de toutes les nations. Mais au XVIIe et dans la première moitié du XVIIIe siècle, la littérature allemande était encore en voie de formation. La traduction, pour elle, était encore presque une nécessité, en tout cas une ressource précieuse, pour enrichir son maigre trésor; un instrument utile, pour développer et assouplir sa langue. Ainsi l'avaient entendu Opitz,

1. L'*Othello* d'Alfred de Vigny peut être cité comme une exception et comme une confirmation de la règle.

Thomasius, Leibnitz, les plus zélés défenseurs de l'idiome national, alors délaissé au profit du latin et du français[1]. Ainsi l'entendait plus tard Frédéric le Grand, dans son opuscule *de la Littérature allemande*[2]*:* Lessing lui aussi, dans son plan de réforme et de régénération littéraire, assigne un rôle important à la traduction. Il n'est pas de ces farouches Teutons, entichés d'un faux idéal de patriotisme, qui voudraient isoler l'Allemagne du reste du monde, exiger qu'elle tire tout d'elle-même, et lui défendre de rien emprunter au dehors, crainte d'affaiblir et de corrompre son originalité native[3].

Lessing, plus avisé, a compris à merveille les grands services que peut rendre la traduction. Il en a donné lui-même de nombreux et d'excellents exemples. Mais il a compris également le mal que peuvent faire les mauvais traducteurs, ignorants ou maladroits, et la nécessité de les décourager par une critique impitoyable. « Quoique étant au-dessous de la critique, il est bon cependant que celle-ci, de temps en temps, s'abaisse jusqu'à eux, car le mal qu'ils font est indescriptible[4]. » Déjà quelques années auparavant, en 1753, six années avant les *Lettres sur la Littérature,* Lessing avait fait une première sortie contre les mauvais traducteurs. Il l'avait recommencée l'année suivante avec plus d'éclat et de développements, dans un écrit spécial, que nous avons

---

1. Voy. notre volume : *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.*

2. *De la Littérature allemande*, p. 17. (*Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts.* Heilbronn 1888.)

3. Voir notre *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.*

4. Lettre deuxième.

mentionné déjà, mais dont il convient de parler ici, car il se rattache tout naturellemet à cette nouvelle et décisive campagne. Il s'agissait alors d'un poète ancien, d'Horace et de ses Odes, défigurées par un mauvais humaniste, le pasteur G. Lange, fils de Joachim Lange, ce poète estimable, qui avec Pyra et Gleïm forme le groupe des poètes anacréontiques de Halle. Gotth. Lange était poète aussi, inférieur à son père, et absolument oublié aujourd'hui. Mais à cette époque de disette et de stérilité poétiques, il jouissait d'une certaine réputation. Il avait d'ailleurs, dans ses propres Odes, reproduit parfois assez heureusement l'essor lyrique d'Horace. Seulement l'humaniste chez lui était bien inférieur au poète. Il était plus capable d'imiter Horace que de le traduire. Sa traduction des Odes fourmille de fautes grossières. Cependant, grâce à sa réputation déjà acquise et à ses relations ; grâce surtout à l'ignorance et à la faiblesse complaisante de la critique, cette détestable traduction avait fait son chemin, et avait déjà même trouvé des approbateurs qualifiés. Malheureusement, ou plutôt heureusement, elle tomba sous les yeux de Lessing, excellent humaniste, formé à l'école des Christ et des Ernesti, qui prenait au sérieux son métier de critique, et pour qui une mauvaise traduction d'un ancien, et surtout d'un poète comme Horace, son auteur favori, était non seulement un mauvais exemple, mais un véritable sacrilège, qui le rendait furieux. Dans une des *Lettres* (publication antérieure aux *Lettres sur la Littérature du jour*), il avait déjà signalé dans cette traduction quelques contre-sens stupéfiants, qui mériteraient à un écolier de quatrième pensum ou retenue.

Cette critique qui n'était que juste, et ne visait que le traducteur, faisant réserve quant aux mérites du poète, fut reproduite à l'insu de Lessing, dans un journal, *Le Correspondant* de Hambourg. Le pasteur, pris en flagrant délit d'ignorance, se mit fort en colère, et fit insérer une réponse à la fois violente et embarrassée, qui ne détruisait en rien les observations de Lessing, mais tendait à faire suspecter son honorabilité. On insinuait qu'il eût été assez disposé à pratiquer une sorte de chantage, en offrant contre une somme d'argent, de suspendre sa critique et de garder pour lui, d'autres observations du même genre qu'il tenait en réserve. L'accusation était fausse. Lessing n'était pas homme à accepter et encore moins à proposer un pareil marché. La vérité est qu'un ami commun, le professeur Nicolaï de Francfort-sur-l'Oder (frère du critique-éditeur de Berlin), dans une pensée de conciliation, et sans doute à l'instigation du pasteur lui-même, avait proposé à Lessing d'envoyer au traducteur au lieu de les publier, les observations qu'il avait encore en portefeuille, afin que celui-ci pût en tirer profit pour une nouvelle édition, revue et corrigée, de son Horace. Le traducteur reconnaissant lui offrirait en retour un dédommagement pécuniaire. Lessing à qui cette proposition, acceptable à la rigueur, ne pouvait convenir, ne répondit pas; en quoi il eut tort, car on pouvait interpréter son silence comme un acquiescement et, avec un peu de mauvaise foi, en tirer parti contre lui. C'est ce que fit le pasteur Lange, embarrassé de réfuter les critiques trop justifiées de son adversaire, et réduit, pour se tirer d'affaire et donner le change au public, à discréditer son caractère. Lessing, blessé à la fois dans sa conscience de critique et

dans sa réputation d'honnête homme, ne garda plus aucun ménagement, et dans un écrit spécial, intitulé : *Vademecum für Herrn S. G. Lange, Pastor in Laublingen*[1], il lui infligea un châtiment mérité. Aux fautes antérieurement signalées, et que les faux-fuyants et les ripostes maladroites du traducteur n'avaient pu défendre, il en ajoute une bonne quantité de nouvelles, pour la plupart aussi grossières que les premières. Il passe en revue tout près de cinquante odes du poète latin, et presque dans chacune, il constate la légèreté, la maladresse, l'ignorance du traducteur. On peut admirer ici l'érudition classique et philologique de Lessing, et plus encore, son art de manier l'ironie et la plaisanterie, et d'en varier l'expression. Ce *Vade-mecum* est un chef-d'œuvre de critique savante et mordante, une correction appliquée de main de maître[2]. Après avoir expédié le traducteur, il entreprend sans ménagement l'homme qui, sans souci de la vérité, sans souci non plus des obligations spéciales que lui imposait son ministère sacré, l'avait calomnié et blessé dans son honneur. C'est une exécution complète, définitive, dont Lange ne devait pas se relever[3] et qui en revanche mettait en évidence

1. *Vademecum* : petite édition de poche. Lessing avait choisi ce titre avec dessein, pour répondre à une allusion dédaigneuse faite par Lange au petit format in-12, dans lequel avaient été publiées les *Œuvres de Lessing*. Voy. la lettre de Lange au *Correspondant de Hambourg*. Gd. H. Vol. 13.

2. Voici quelques échantillons des contre-sens signalés par Lessing : (Ode 1re, liv. I) *Sublimi feriam sidera vertice* : Je toucherai les astres de ma nuque. — (Ode 2e) *Galeæque leves* : les casques légers. — (Ode 14e, liv. V) *Pocula Lethæos ut si ducentia somnos* : deux cents coupes (*ducenta*). Il faut dire cependant que la traduction n'a pas toujours tort, et que quelques-unes des observations de Lessing sont sujettes à caution.

3. Lange doit à Lessing d'avoir survécu à ses œuvres et c'est à lui

le jeune critique de vingt-cinq ans, qui était désormais quelqu'un avec lequel il fallait compter.

On comprendra mieux encore la chaleur et la passion que Lessing apporte dans cette critique d'une mauvaise traduction, quand on saura que le poète ainsi massacré est son poète favori. Horace répond le mieux à l'idée, à l'idéal du vrai poète, tel que Lessing et avec lui le XVIII[e] siècle le concevaient. « Horace n'est-il pas le poète philosophe, qui a uni aussi intimement que possible l'esprit et la raison et qui, en habile homme de cour, a su donner aux plus sévères leçons de la sagesse, l'aimable aisance d'expériences personnelles et les a revêtues de formes délicieusement harmonieuses, pour les faire pénétrer plus sûrement dans nos cœurs. » Lessing aime Horace ; il le vénère et sa réputation lui tient à cœur, comme celle d'un ami ou d'un parent. « De même, dit-il, qu'un amateur de tableaux en possède certains, qu'il aime plus que tous les autres, au point de ne pas souffrir d'y voir un grain de poussière ; de même il est des esprits que je vénère, et je ne souffre pas que la plus légère calomnie s'attache à eux. » Après avoir vengé son poète, de la honte que lui a infligée un mauvais traducteur, il veut aussi venger sa mémoire de certaines calomnies trop longtemps accréditées. Peu de temps après l'exécution de Lange, il opère sur Horace un de ces sauvetages (*Rettungen*) qu'il aimait à entreprendre, et dont il a donné à cette époque même plusieurs mo-

que s'applique cette spirituelle réflexion de Heine : « Lessing, avec la plus spirituelle moquerie et le plus délicieux humour, a encoconné (*eingesponnen*) plusieurs minuscules écrivailleurs, qui se conservent ainsi à tout jamais dans ses écrits, comme des insectes emprisonnés dans un morceau d'ambre. En tuant ses adversaires il les rend immortels. » *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland.*

dèles. Ce n'est plus le poète maintenant, c'est l'homme que Lessing veut défendre contre deux accusations : d'avoir été dans sa vie un débauché raffiné et, ce qui est plus grave encore, un poltron, un lâche, un fuyard devant l'ennemi[1].

Le premier reproche repose sur un passage de Suétone, suspect d'ailleurs aux yeux de plusieurs commentateurs, et qui doit s'appliquer à un certain Hortius, auquel un copiste ignorant a sans doute substitué Horatius. Cependant les Odes d'Horace sont pleines de détails, d'aveux compromettants pour sa moralité. Lessing ne prétend pas qu'Horace ait vécu chastement. Il ne va pas jusque-là. Seulement il ne veut pas que tous les plaisirs amoureux que chante le poète, surtout ceux qui n'ont pas les femmes pour objet, soient des confessions. Ce sont jeux d'imagination, réminiscences ou imitations poétiques. Lessing déploie un grand art, une grande ingéniosité d'interprétation et de discussion dans ce plaidoyer qui est aussi un plaidoyer *pro domo*. Car lui aussi, comme Horace, avait chanté les belles, les ivresses érotiques et bachiques. Mais il protestait vivement contre toute assimilation de ses poésies à ses mœurs et se défendait avec énergie contre les craintes et les pieux scrupules de ses parents, effrayés à l'idée que leur fils aurait éprouvé les passions et goûté les plaisirs qu'il célébrait dans ses vers.

Nous croyons volontiers Lessing sur parole. Quant à Horace, nous ne sommes pas bien sûr que, parmi ses admirateurs, il y en ait beaucoup qui ne peuvent sincèrement admirer le poète d'il y a deux mille ans, à

1. *Rettungen des Horaz.*

moins d'être complètement édifiés sur sa vie privée, ni qu'Horace lui-même se fût beaucoup soucié d'être réhabilité sur ce point. Mais ceux mêmes que les arguments de Lessing ne convaincraient pas, applaudiront son habile et ingénieux avocat. En tout cas la gloire d'Horace n'y perdra rien[1].

Lange et sa traduction d'Horace nous ont fait perdre un peu de vue les *Lettres,* mais sans nous en éloigner cependant, puisque c'est par les traductions et les traducteurs que Lessing commence sa Revue de la littérature courante[1]. Ceux qu'il prend tout d'abord à partie, sont des traducteurs d'ouvrages anglais. Comme l'Allemagne à ce moment se tournait de préférence du côté de l'Angleterre, Lessing qui encourageait ce mouvement, favorable aux intérêts et progrès de la littérature nationale, devait veiller à ce que les produits anglais n'arrivassent pas entre les mains du public allemand, gâtés et falsifiés par de mauvaises traductions. Il est loin d'être satisfait de celles qu'il rencontre. Ici encore, comme pour le malheureux traducteur d'Horace qu'il a si fort malmené, il constate que les traducteurs ne remplissent pas la première et essentielle con-

1. Quant au second reproche dont il veut laver son poète, celui d'avoir lâchement jeté son bouclier dans la bataille de Philippes, Lessing déploie également beaucoup d'érudition et beaucoup de subtilité, pour arriver à cette conclusion : que les vers où Horace avoue lui-même sa honte, ne sont qu'un badinage poétique, une flatterie délicate à l'adresse d'Auguste, peut-être aussi une imitation d'Alcée, son poète favori, qui raconte de lui-même un trait analogue.

1. Un an auparavant, dans la *Bibliothek,* Lessing avait publié une appréciation très longue, très détaillée d'une traduction des *Idylles de Théocrite, de Moschus et de Bion* d'un certain Lieberkühn. L'ignorance du traducteur et la science philologique du critique se montrent à chaque page de cet article.

dition qu'on exige d'eux : celle de connaître la langue de l'auteur qu'ils traduisent. Au contraire, c'est en traduisant qu'ils veulent apprendre à la connaître. « Leurs traductions leur servent d'exercice et d'apprentissage, et en outre ils sont assez malins pour se faire payer leur apprentissage. » Ils n'ont pas davantage l'intelligence du poète qu'ils traduisent. Voici par exemple un littérateur, Lessing ne le nomme pas[1], qui donne une traduction de Pope en prose ; de Pope un poète, et un poète « dont le plus grand mérite consiste dans ce que nous appelons, la partie mécanique de la poésie, et dont le plus grand effort tendait à enfermer les pensées les plus substantielles dans le moins de mots possible et dans le style le plus harmonieux et pour qui la rime était un jeu. Traduire un tel poète en prose, c'est le travestir plus encore, que si l'on traduisait Euclide en vers ».

Il n'y a là, il est vrai, qu'une entreprise et une spéculation de librairie. Le traducteur n'est ici que l'instrument du libraire, qui lui fait gagner de l'argent pour en gagner lui-même. Mais au moins, un manœuvre ne devrait pas se vanter orgueilleusement « d'avoir complètement compris le poète anglais, et d'avoir pensé que son faible talent servirait à rendre suffisamment l'essor et la précision de son modèle ».

Pour le punir de ses prétentions si peu justifiées, Lessing lui signale un certain nombre de contre-sens, comme il avait fait pour le pasteur de Laublingen, quoique avec moins d'âpreté, parce qu'ici c'est le criti-

1. Ce traducteur anonyme c'est I. I. Dusch, dont il sera question plus loin.

que et non l'homme calomnié qui parle. Un traducteur des fables de Gay, s'attire aussi de la part de Lessing des reproches mérités[1]. Enfin un certain Bergmann, qui s'est avisé de traduire les lettres de lord Bolingbroke sur l'étude et l'usage de l'histoire, a fait preuve, dans sa traduction, de la même ignorance et, Lessing n'hésite pas à le dire, de la même impudence. Ce qui irrite le critique, et ce qu'il reproche à ces « journaliers de lettres » (*gelehrte Taglöhner*), c'est, outre l'ignorance de la langue, l'incapacité de repenser les idées de l'original (*ihrem Originale nachzudenken*). Autrement, la suite logique des idées leur montrerait le plus souvent les fautes où les a conduits une connaissance insuffisante de l'idiome étranger, et leur ferait éviter au moins les plus grossiers contre-sens. La traduction de Bolingbroke fournit d'abondantes preuves à l'appui de ces réflexions et des préceptes que donne ici Lessing, et qui constituent une excellente théorie de l'art de traduire. Cette théorie se résume en ces mots : « Le traducteur doit penser avec son original. » Plus tard dans la *Dramaturgie,* il imposera la même règle à l'acteur qui, lui aussi, est le traducteur de la pensée du poète. Les traducteurs visés par Lessing (de Palthen, Bergmann) commirent, comme le pasteur de Laublingen, la maladresse de réclamer contre ses critiques. Mal leur en prit. Il s'était contenté d'indiquer discrètement à ces messieurs, quelques fautes. C'était un avertissement plutôt encore qu'une leçon qu'il voulait leur donner. Mais eux s'irritent, se déclarent calomniés, traitent les fautes signa-

1. M. de Palthen qui avait déjà donné une traduction des *Saisons* de Thomson.

lées d'insignifiantes bagatelles, et dans leur présomptueuse ignorance, défient Lessing de leur en indiquer d'autres. Imprudent défi! Lessing ne se fait pas longtemps prier. Il arrive les mains pleines de fautes nouvelles et graves; il leur en donne, en veux-tu en voilà! et par surcroît il prouve à Bergmann que non seulement il ne sait pas l'anglais, mais qu'il ne sait pas non plus le latin, ni le français.

Ce ne sont pas les seuls modernes qui aient à souffrir des mauvais traducteurs. Les anciens non plus ne sont épargnés par eux, et le pasteur Lange avait encore des successeurs. Un certain Dusch, poète médiocre, mais versificateur adroit, traducteur anonyme de Pope, déjà malmené par Lessing, avait publié, également sans nom d'auteur, une traduction des *Géorgiques*. L'anonymat l'aurait protégé, si l'œil pénétrant de Lessing ne l'avait reconnu, dans un vers de Virgile mal compris, et qui se retrouvait cité avec la même faute, dans un ouvrage de Dusch, signé de son nom, et dont il sera question plus loin. Le critique profite de sa découverte pour démasquer le coupable et pour lui mettre sous le nez un nombre respectable de contre-sens.

Ce châtiment infligé par Lessing aux mauvais traducteurs, n'a pas été inutile. Le public averti est devenu plus difficile, et les gens du métier ont été forcés d'être plus sévères pour eux-mêmes, et plus respectueux à l'égard de leurs modèles[1]. Mieux encore que par

---

1. Dans la *Dramaturgie* (n° 10), Lessing prend encore à partie les mauvais traducteurs, et se plaint de la mauvaise qualité des traductions de pièces françaises, surtout de celles en vers, dont il connaît à peine une demi-douzaine qui soient supportables, et si on le sommait de les nommer, il lui serait plus facile de savoir où cesser que de savoir où commen-

ses critiques, Lessing a prouvé par ses propres traductions, ce qu'un écrivain consciencieux et habile est capable de produire dans ce genre. Son exemple a été imité, et la littérature allemande s'est enrichie d'œuvres qui pour être des traductions n'en sont pas moins de véritables créations, des modèles classiques du genre qui n'ont pas été surpassés. Nous n'en citerons que deux, connus de tous les lettrés : l'*Homère* de Voss et le *Shakespeare* d'A. W. Schlegel.

II

Dans une Revue de la littérature du jour, Gottsched devait de nouveau trouver sa place. Mais cette fois, Lessing le prend à partie plus sérieusement et plus vigoureusement que dans les courtes notices de la *Gazette de Voss*. Il l'attaque à la fois comme réformateur dramatique, comme grammairien et comme réformateur de langue. Il revient d'abord sur le recueil dramatique de Gottsched : *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst,* dont il avait déjà parlé antérieurement avec éloge. Maintenant, il se plaît à en relever les défauts, les inexactitudes, les lacunes, sans tenir compte cette fois, comme il l'avait fait auparavant, des mérites réels de cet ouvrage, inspiré après tout par une pensée

---

cer. Mieux vaut une bonne traduction en prose (comme celle de la *Zelmire* de Dubelloy) ferme, harmonieuse, que des vers faibles, boiteux. Lessing préfère encore la traduction des poètes français en prose, à celle des poètes anglais en prose, car elle ne produira pas de loin ce ton bâtard, où l'usage des métaphores et des figures les plus osées, dans la cadence des vers, fait songer à des gens ivres qui dansent sans musique. »

patriotique, par le désir très estimable de relever le théâtre allemand aux yeux des étrangers et des Allemands eux-mêmes, en leur mettant sous les yeux ses richesses ignorées de tous. Aujourd'hui encore ce recueil n'a pas perdu toute valeur; les historiens de la littérature allemande le consultent avec fruit. Mais Lessing ne veut pas reconnaître les services rendus par Gottsched au théâtre national; il ne veut voir que le mal qu'il lui a fait, par l'imitation du théâtre français, recommandée, prêchée, pratiquée par lui et ses disciples. Cette prétendue réforme, dont Gottsched se vante d'être l'auteur, aux yeux de Lessing, qui lui aussi veut réformer le théâtre allemand mais tout autrement, non seulement n'est pas un progrès, mais un recul et une décadence.

Il commence par tracer un tableau nullement exagéré de la barbarie et de l'anarchie du théâtre allemand, au début du XVIIIe siècle : « On ne connaissait aucune règle; on ne songeait pas à avoir des modèles. Nos *Hauptactionen* et *Staats-* étaient pleines d'insanités, de boursouflures, d'ordures et de plaisanteries triviales. Nos comédies ne consistaient qu'en travestissements et en trucs de fééries, et les coups qu'on distribuait en étaient les inspirations les plus ingénieuses[1]. »

Lessing reconnaît donc qu'une réforme était nécessaire. Seulement il ne veut pas en faire honneur à Gottsched; il lui refuse hautement le mérite que lui attribue l'organe le plus écouté de la critique d'alors, la *Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften,* et dont Lessing lui-même avait patronné les débuts. « Quelqu'un oserait-il nier, avaient dit les rédacteurs de la *Bi-*

1. Lettre 17e.

bliothek, que le théâtre allemand ne doive en grande partie ses premiers progrès à M. le professeur Gottsched ? — Je suis ce quelqu'un, répond courageusement Lessing[1]. » Non seulement il n'estime d'aucun prix les efforts de Gottsched pour relever le théâtre allemand du misérable état où il se trouvait. Il fait plus, il l'accuse d'avoir gâté le goût du public, d'avoir détourné l'art dramatique national de sa voie naturelle, arrêté ses progrès, compromis son avenir, en introduisant sur la scène allemande et en proposant pour modèle, le répertoire classique français. A ses yeux cette tentative n'est que la prétention outrecuidante d'un auteur médiocre de se poser en créateur d'un nouveau théâtre, lui dont la moins mauvaise pièce, le *Caton mourant*, « est faite avec de la colle et des ciseaux » (*mit Kleister und Scheere*)[2].

Les vrais modèles du théâtre allemand, ce n'est pas en France, c'est en Angleterre que Gottsched aurait dû les chercher[3]. « Nos vieilles pièces allemandes auraient dû lui faire comprendre que notre goût nous porte de préférence vers le théâtre anglais, plutôt que vers le théâtre français ; que nous voulons, dans une tragédie, voir et penser, plus que les timides tragédies françaises

1. Lettre 17e.

2. Le *Caton mourant* de Gottsched est, il est vrai, imité de l'anglais, presque traduit du *Caton* d'Addison. Mais ce *Caton* lui-même, comme toute la littérature du siècle de la reine Anne, s'inspire du goût et des modèles français. Ce n'est pas là le vrai génie original anglais, le génie de Shakespeare et de Milton.

3. Cette opinion est déjà exprimée dans le premier recueil de critique dramatique de Lessing : *Beiträge*, etc. (1750) : « Il est certain que si les Allemands voulaient, dans l'art dramatique, suivre leur naturel, notre théâtre ressemblerait plus à celui des Anglais qu'à celui des Français. »

ne nous donnent à voir et à penser; que le grand, le terrible, le mélancolique, a plus de prise sur nous que le joli, l'aimable, le tendre, et que la trop grande simplicité nous fatigue plus que la trop grande complication. Un génie comme celui de Shakespeare est seul capable de susciter des poètes originaux, et de donner à l'Allemagne le théâtre national et populaire qui lui manque. »

Nous rencontrons ici, pour la première fois nettement exprimée, la pensée qui inspire la critique dramatique de Lessing, et qu'il développera plus tard dans sa *Dramaturgie.* Nous y reviendrons alors et nous apprécierons la valeur et la justesse de ce parallèle antithétique que Lessing se plaît à établir entre la tragédie française et la tragédie anglaise, entre Corneille et Shakespeare.

Lessing trouve que les vieilles pièces allemandes offrent plus d'une analogie avec les pièces anglaises, par exemple le *Docteur Faust,* dont beaucoup de scènes « n'ont pu être imaginées que par un génie shakespearien ». Il cite à l'appui une scène, où Faust évoque les esprits de l'enfer pour y choisir le plus prompt comme serviteur. Cette scène est celle même du *Faust* de Lessing, la seule qui soit restée de l'œuvre entière, dont le manuscrit a été perdu.

Mais ce fragment ne prouve rien. On n'y trouve pas l'esprit du vieux drame allemand, pas plus que celui de Shakespeare; mais l'esprit subtil, raisonneur et ironique de Lessing, l'esprit d'un philosophe du XVIII[e] siècle. C'est une joute de reparties piquantes, un assaut d'épigrammes, qui rappelle bien plus Voltaire que Shakespeare[1].

---

1. Voy. sur le *Faust* de Lessing, *Critique dramatique,* chap. I[er].

Cette erreur de Lessing n'a pas échappé à ses contemporains, comme le prouve une publication intitulée : *Briefe über die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend* (Lettres concernant l'introduction du goût anglais au théâtre), et destinée à défendre Gottsched contre les attaques des *Lettres sur la littérature,* notamment la 17ᵉ. L'auteur de cet écrit, on l'attribue à Mᵐᵉ Gottsched, particulièrement intéressée dans la question, et plus capable que son mari de discuter avec finesse et adresse, fait remarquer cet anachronisme, ou plutôt cette tromperie, et oppose la simplicité naïve de la vieille pièce du *Doctor Faust,* représentée sur les scènes populaires, à la subtilité épigrammatique du prétendu fragment.

Mais il s'agit ici de Gottsched et de sa réforme théâtrale, que Lessing condamne absolument et injustement. Dans un volume précédent nous avons montré que cette imitation de la littérature française, qu'on a si souvent reprochée à l'aristarque de Leipzig, mais qu'il n'a pas créée, car elle existait avant lui, et qu'il n'a fait que continuer avec plus de méthode et de choix, en définitive, a été un bienfait pour l'Allemagne, une étape nécessaire dans son développement[1]. Pour ne parler ici que du théâtre allemand, ce qui lui faisait défaut alors, c'était l'ordre, le sentiment des convenances, le style, la conception même de l'art dramatique et de ses lois nécessaires. Or ces qualités, le théâtre français pouvait les lui donner bien mieux que le théâtre anglais, original et puissant sans doute, mais qui présentait les

1. Voir notre *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.* Chapitre de Gottsched.

mêmes défauts dont souffrait le théâtre allemand : l'irrégularité, la grossièreté, le mélange confus des genres. Ces défauts étaient compensés par de grandes et vigoureuses qualités, par des éclairs de génie, des scènes d'un profond pathétique. Mais dans l'état où se trouvait alors la scène allemande, sans direction, sans règles, sans modèles, sans un poète de génie qui aurait à lui seul pu créer le théâtre national, ce ne sont pas les qualités du théâtre anglais, mais ses défauts qu'on aurait imités et exagérés. On se serait enfoncé davantage dans la grossièreté et la barbarie. Le mérite de Gottsched est précisément, d'avoir mis le théâtre allemand à l'école de la France, c'est-à-dire à l'école de la raison, de la vérité, du style, de la composition, des convenances dramatiques. Ce mérite est aujourd'hui reconnu presque unanimement par la critique allemande. Mais il ne faut pas trop s'étonner de le voir méconnu par Lessing, réformateur et novateur lui-même. Son rôle était de mettre fin à cette imitation trop exclusive et passive des maîtres français; d'ouvrir de nouvelles voies, de nouveaux horizons au génie allemand, qui à la longue, condamné à toujours tourner dans le même cercle, aurait perdu toute originalité créatrice. Il ne faut donc pas lui demander d'apprécier équitablement l'œuvre de celui qu'il devait renverser. Il était nécessaire avant tout de le combattre. Mais cette réforme bienfaisante et nécessaire de Gottsched, « ce nettoyage des étables d'Augias » (c'est ainsi que Herder la caractérise), loin de contrarier la réforme subséquente dont Lessing a été le promoteur, l'a servie au contraire et l'a rendue possible. Il fallait passer par Gottsched pour arriver à Lessing, et ensuite à Gœthe et à Schiller. C'est

sur la scène assainie et épurée, rendue au culte du véritable art dramatique, que pouvait s'installer à son tour le drame de Shakespeare.

D'ailleurs Shakespeare n'a pas détrôné définitivement les tragiques français. Leur influence, avec celle des tragiques grecs, a continué pendant la période classique, pour le plus grand bien du théâtre allemand ; et lorsque avec l'avènement de l'école romantique, Shakespeare est devenu l'objet d'un culte fanatique et idolâtre, on n'a vu paraître que des œuvres informes, sans force et sans vie dramatique.

L'activité réformatrice de Gottsched s'était étendue non seulement sur la littérature et le théâtre, mais aussi sur la langue allemande, à laquelle il avait la prétention, très louable d'ailleurs, de donner la pureté, la correction, l'élégance et la noblesse qui lui faisaient défaut, et que possédaient à un degré éminent les écrivains français qu'il admirait. L'idiome saxon, le dialecte de la Misnie parlé par la bonne société, par tous les gens instruits et cultivés, purgé par lui de tous les idiotismes, de toutes les expressions vulgaires et populaires, devait devenir la langue littéraire et classique de l'Allemagne. Sa *Deutsche Sprachkunst* devait être pour la langue ce que sa *Kritische Dichtkunst* devait être pour la poésie : un code définitif et indiscuté. Mais Gottsched était de ceux qui gâtent même les bonnes choses qu'ils font, par leur présomptueuse vanité. Déjà dans la première édition de sa Grammaire complète en 1749 et dont Lessing, nous l'avons vu, avait parlé très irrévérencieusement, Gottsched avait ridiculement recommandé et vanté lui-même son livre. En 1759, il publie un extrait (*Kern*) de cette grammaire, qu'il

dédie aux *célèbres maîtres des écoles. allemandes et étrangères,* en faisant sonner bien haut qu'elle avait eu trois éditions en quatre ans, et en citant avec complaisance les suffrages qui lui étaient venus de Vienne et de Suisse.

Lessing blâme ce qu'il appelle « l'artifice effronté (*Kniff*) d'un charlatan lettré ». Passe encore si c'était le libraire qui eût ainsi tambouriné son livre, mais l'auteur lui-même ! (Aujourd'hui cette réclame personnelle de Gottsched paraîtrait bien modeste et innocente.) Toutefois, malgré cette flatteuse dédicace, ce petit livre ne fut pas accueilli favorablement par tous ceux auxquels il était destiné. Un recteur de Lunebourg, J.-M. Heinz, publia des *Remarques sur la grammaire allemande de M. le professeur Gottsched.* Ces remarques sont une critique, ou plutôt un éreintement violent du grammairien-professeur, et dont la conclusion est que son ouvrage manque absolument d'esprit scientifique; qu'il est rempli de fautes, écrit dans un style emphatique et prétentieux, bourré de généralités philosophiques vagues ou superficielles; que l'auteur affecte d'ignorer ou de dédaigner d'estimables et savants grammairiens qui l'ont précédé et qui lui sont certainement supérieurs. Il aurait mieux mérité du public, s'il avait refait dans un meilleur ordre les ouvrages de Bödiker et de Frisch, ou plutôt il aurait mieux fait encore de ne rien publier du tout.

On pense bien que cette virulente diatribe est bien accueillie par Lessing. Tous les adversaires de Gottsched sont assurés de son suffrage. Il approuve donc la critique du recteur de Lunebourg, ainsi que sa conclusion qu'il cite tout au long. Il se moque de la co-

lère et des injures que le professeur irrité lance dans un de ses journaux périodiques contre « cet impertinent personnage qui ose traiter avec tant d'irrévérence un homme comme lui ». Lessing a sans doute raison de trouver parfaitement ridicules cet emportement et ces menaces de son *Excellence académique*. Mais a-t-il également raison pour le fond; et cette critique qu'il a faite sienne, l'a-t-il justifiée? en a-t-il contrôlé, démontré la justesse? Ne savait-il donc pas que son auteur, étant de Lunebourg, appartenait à la Basse-Allemagne, et qu'il y avait toujours encore antagonisme entre le haut-allemand, dont faisait partie l'idiome saxon, défendu par Gottsched, et le bas-allemand; que ce dernier disputait au premier la suprématie, et que par conséquent une grammaire établissant cette suprématie, devait être, par cela même, mal accueillie dans le camp opposé.

Cette grammaire de Gottsched, d'ailleurs, n'était pas sans mérite. Les sept éditions successives qu'elle a eues, le prouvent. Pendant longtemps elle a servi à l'instruction de la jeunesse allemande. Elle a été traduite en français, et encore dans les premières années de ce siècle on n'en connaissait pas de meilleure.

Mais, quoi qu'il en soit du mérite relatif de la grammaire de Gottsched, la réforme de la langue, telle que l'entendait et surtout telle que la pratiquait son auteur, ne pouvait avoir l'approbation de Lessing. Préoccupé avant tout de façonner la langue allemande aux élégances, aux grâces qu'il admirait chez les écrivains français, Gottsched avait rompu avec les traditions du passé, et, du haut-allemand, devenu de plus en plus la langue définitive et nationale, il avait tiré comme un ex-

trait, comme une quintessence d'expressions choisies, élégantes, bienséantes. Il en avait élagué tous les termes bas et vulgaires, tous les provincialismes « comme on sépare le froment de la paille ». Il avait formé ainsi une langue de choix et de convention, à l'usage des beaux esprits et des lettrés, langue claire, élégante et correcte, mais terne, incolore, sans force, sans originalité, sans saveur propre, et qui néanmoins, dans sa vaniteuse illusion de réformateur, devait suffire à tous les besoins, être l'organe épuré du bon sens, des idées raisonnables, de la saine logique, en un mot, la véritable langue littéraire de l'Allemagne. Cette affectation d'élégance et de correction, ce purisme dédaigneux, ce soin pédantesque d'écarter toute expression hardie et pittoresque, familière ou populaire, ne pouvaient aboutir qu'à appauvrir, à dessécher, à émasculer l'idiome national, et devaient répugner profondément à Lessing, qui voulait, au contraire, l'enrichir et le fortifier par d'intelligents emprunts faits aux dialectes provinciaux, au parler populaire. Sur ce point il est d'accord avec les Suisses auxquels Gottsched et les Saxons reprochaient l'incorrection, l'obscurité de leur langage; mais qui avaient sur eux l'avantage de l'énergie, d'une certaine originalité de style, d'un vocabulaire plus riche et plus varié. Sous la domination pédantesquement académique et puriste de Gottsched, la langue allemande, toute proportion gardée, souffrait des mêmes défauts que Fénelon, dans sa Lettre à l'Académie, reproche à la langue de son temps[1]. Il conseille aussi de la retremper aux sources populaires. Lessing

1. Lettre à l'Académie, chapitre III.

a fait ce que voulait Fénelon. Il continue en même temps la tradition de Luther qui, lui aussi, comme tous les réformateurs et créateurs de langue, avait tiré le meilleur de la sienne, des entrailles mêmes de l'âme populaire. A la phrase sèchement élégante et grammaticalement correcte de Gottsched, Lessing a donné non seulement la force, la moelle, la substance solide, mais encore le naturel, un tour original, une physionomie mobile et expressive. Néanmoins, nous dirons de la réforme linguistique de Gottsched ce que nous avons dit de sa réforme dramatique. Elle n'a point été inutile. C'était une étape nécessaire dans le développement de la langue allemande. Elle ne pouvait se débarrasser de la grossièreté, de la lourdeur, de la prolixité fastidieuse et cérémonieuse, de la bigarrure exotique, qui depuis deux siècles et malgré Luther, malgré Opitz, malgré Leibnitz, la déshonoraient encore, que par une réaction en sens contraire, par un régime de sobriété et de sévère correction. En un certain sens, Gottsched a rendu à la langue de son pays un service analogue à celui que les *Précieuses* ont rendu à la nôtre, et si les railleries sous lesquelles elles ont succombé, n'ont point fait oublier le bien qu'elles ont fait, même justice doit être rendue au puriste allemand [1].

---

1. Un exemple encore, qui montrera comment Gottsched donnait prise de tous côtés à la malicieuse critique de Lessing. Un mystificateur avait publié, dans un journal de Hambourg, une lettre signée des initiales G. de L. (Gottsched de Leipzig), et dont le prétendu signataire affirmait être le véritable auteur du roman de *Candide*, que Voltaire, on le sait, avait donné comme traduit de l'allemand d'un Dr Ralph. Gottsched, persuadé que tout le monde le reconnaîtrait sous ces initiales transparentes, se crut obligé, pour son honneur et sa réputation, de repousser cette paternité injurieuse et protesta hautement que les doctrines de *Candide* n'étaient et n'avaient jamais été les siennes. Pré-

III

Plus que tout autre, comme écrivain et comme critique, Lessing avait le droit de dire son mot dans cette importante question, encore pendante alors, de la constitution définitive de la langue allemande. Il s'était occupé, dans un intérêt à la fois scientifique et patriotique, du passé historique de cette langue. En 1758, nous l'avons mentionné plus haut, il avait étudié le *Heldenbuch* et signalé de nombreux défauts dans la publication faite par les Suisses, de deux fragments du poème des *Nibelungen*[1]. Mais il n'est ici qu'amateur un peu superficiel. Il n'a pas la science et les méthodes qui n'existaient pas encore. Ces observations, de peu de valeur aujourd'hui, prouvent seulement que rien de ce qui intéressait la littérature nationale ne lui était étranger. Mais cet intérêt pour les progrès de la langue allemande se montre plus efficacement par la publication faite, en 1759, avec Ramler, des *Épigrammes* (*Sinngedichte*) d'un des meilleurs écrivains et poètes du XVII[e] siècle, Friedrich von Logau. Né en Silésie, d'abord conseiller au service des ducs de Brieg et de Liegnitz, il traversa la terrible époque de la guerre de

caution inutile et imprudente ! Lessing, qui avait suivi cette correspondance, vient annoncer (dans sa 91[e] *Lettre*) que Gottsched veut donner le change au public et, pour le prouver, il tire d'un ouvrage de Gottsched un jugement sur Milton, qui est précisément celui que formule un des personnages du roman. Il en conclut que Gottsched, malgré ses dénégations, est bel et bien l'auteur de *Candide*.

1. Gottsched, lui aussi, s'était intéressé au passé de la langue nationale. En 1752, il avait publié le *Reineke Fuchs*, et ses *Beiträge* n'ont pas été inutiles pour propager ce goût qui commençait alors à se manifester.

Trente ans et mourut peu après la paix de Westphalie. Les malheurs, les douleurs et les humiliations de l'Allemagne, firent de Logau un poète, et un poète satirique, plein de nerf et de verve, dans une excellente langue. Outre deux cents proverbes en vers (*Reimsprüche*), Logau publia trois mille épigrammes allemandes, sous le pseudonyme-anagramme de son nom, Salomon von Golau, qui constituent son vrai titre de célébrité. Le tour d'esprit de Lessing, son tempérament poétique plus réfléchi qu'imaginatif, le portait naturellement vers l'épigramme, qui procède de la réflexion plus que de l'inspiration, et demande avant tout de la finesse, du trait, de la concision. Il s'y est exercé avec succès, nous l'avons déjà dit. Ses épigrammes sont ses meilleures productions poétiques.

On comprend donc l'intérêt que Lessing porte à ce genre où il excellait lui-même, et à cet auteur qui en avait donné des modèles vraiment classiques[1]. Aussi consacre-t-il trois *Lettres sur la littérature*[2], à annoncer et à justifier la publication des *Épigrammes* de Logau et à présenter le poète à ses lecteurs qui ne le connaissaient guère. Logau, en effet, était à peu près ignoré non seulement du public, mais encore des critiques et des historiens de la littérature, et Lessing leur reproche durement de le nommer à peine et de ne rien citer de lui, quand cependant ils auraient pu trouver chez lui de si bons échantillons de bon sens et de poé-

1. En 1771, Lessing publia dans le premier volume d'une nouvelle édition de ses *Œuvres*, un travail d'une certaine étendue : *Remarques éparses sur l'épigramme* (*Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm*) avec une *Étude sur Martial*. Voy. plus loin : 4e partie, chap. Ier.

2. Lettres 36, 43, 44.

sie. Même Wernike[1], auteur d'épigrammes dirigées contre l'emphatique poésie de Lohenstein, ignore Logau, et ne sait opposer aucun exemple à son maître Morhof[2], savant professeur de poésie, auteur d'un *Traité sur la langue allemande* (*Unterricht von der deutschen Sprache*), qui refuse à la langue allemande les qualités propres à l'épigramme. Deux compilateurs du siècle suivant, Meister et John, le mentionnent, mais froidement, et les échantillons qu'ils donnent, sont des plus mal choisis. Gottsched le nomme, mais avec un faux prénom, et n'en cite rien, quand cependant il cite des exemples d'Opitz et d'autres poètes. Jöcher dans son *Gelehrten Lexicon* le confond avec son fils Balthazar Friedrich von Logau. Enfin un anonyme publie en 1702 un extrait des *Épigrammes* de Logau, mais en les travestissant et les mutilant de la plus étrange manière.

On voit que la réputation de cet auteur, si mal traité par ses contemporains, tient à cœur à Lessing. C'est une véritable réhabilitation (*Rettung*) qu'il entreprend, et la victime de cet injuste oubli méritait de trouver un tel défenseur.

Lessing cependant avoue que les éditeurs n'ont pas cru devoir réimprimer les 3,553 épigrammes qui ne sont pas toutes dignes d'être conservées. Ils n'en ont donné que le tiers, pensant « que chez toutes les nations celui-là est certainement un excellent poète, dont le tiers des productions est bon ». La finesse, la naïveté, la tendresse que Lessing admire chez Logau, surtout dans le 6e livre des *Épigrammes*, et dont il cite des

1. Né en Prusse en 1660, résident du Danemark à Paris où il est mort en 1720.
2. 1639-1691.

exemples, l'autorisent à dire que Logau « paraît ici notre Catulle allemand, si même souvent il ne lui est pas supérieur ». Il est intéressant d'apprendre comment les éditeurs de Logau ont procédé dans leur travail. La méthode qu'ils ont employée et que Lessing nous fait connaître, est une excellente leçon de philologie moderne à l'adresse de ses contemporains. Ils ont traité leur poète comme un vieux classique, dont ils se sont faits les Érythrées[1]. Ils ont donné à leurs observations, à leurs commentaires la forme d'un dictionnaire, et ils désirent que cet exemple soit suivi. Des dictionnaires analogues de tous les bons écrivains allemands seraient les premiers pas pour arriver à un dictionnaire général de la langue nationale[2]. Lessing ne fait ici que suivre un conseil déjà donné par Leibnitz, préoccupé, lui aussi, de l'avenir et des destinées de la langue allemande[3]. L'intérêt que Lessing porte à Logau, s'adresse plus encore à l'écrivain, au créateur de langue qu'au poète. Il lui trouve précisément les qualités qui font défaut aux auteurs de son temps, à Gottsched et à ses disciples. Non seulement sa langue est partout appropriée aux sujets qu'il traite, tour à tour forte et serrée, patriotique et harmonieuse, douce et enjouée, naïve et comique ; mais son plus grand mérite, c'est d'offrir des

---

1. Nicolaus Erythræus, Vénitien (1539), célèbre commentateur de Virgile.

2. Dans les écrits posthumes de Lessing (*Nachlass*), publiés par son frère, on trouve des notes historiques sur la vieille littérature allemande, depuis les *Minnesänger* jusqu'en 1519. En outre, les fragments d'un *Glossaire de la langue allemande*, ainsi qu'un *Recueil de vieux dictons et proverbes*, en vers et en prose. *Œuvres*, Éd. H., vol. 13.

3. Voy. dans notre volume : *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques*, le chapitre : Leibnitz, écrivain allemand.

expressions vieillies et tombées en désuétude empruntées aux dialectes du pays, remises ainsi en usage et en circulation ; rajeunies, comme le demande Horace, par une habile combinaison, *callida junctura,* ce qui vaut mieux que forger des mots nouveaux ou d'en emprunter du dehors.

Lessing ne s'est pas contenté de louer Logau et de le proposer comme modèle à ses contemporains; il a fait mieux : il l'a imité. Les qualités de la langue de Logau sont précisément celles qui distinguent aussi la langue de Lessing. Comme lui, il combat l'exotisme dans la langue, de même qu'il le combat dans la littérature et au théâtre [1] et, comme Logau, comme aussi tous les grands écrivains et poètes de l'époque classique, Klopstock, Voss, Herder, Gœthe, etc., il n'entend pas, à l'exemple de Gottsched et de son école, fixer la langue à tout jamais, arrêter son développement en l'enfermant dans les limites étroites d'un temps et d'une province déterminés. Il cherche au contraire à l'enrichir sans cesse; mais à l'aide de ses propres ressources, par les trésors pris dans son fonds, par d'intelligents emprunts faits au passé et aux dialectes des différentes provinces.

IV

Parmi les jeunes écrivains d'avenir qui à ce moment fixaient l'attention du public, Wieland était au premier rang. Déjà en 1753, dans la *Gazette de Voss,* nous l'a-

1. Gottsched, Lessing parait l'oublier, a travaillé également à purger la langue, autant que possible, de tous les mots étrangers.

vons vu, Lessing avait parlé avec éloges de Wieland et vanté les dons d'imagination et de style du jeune auteur, qui débutait alors dans la littérature. Depuis ce moment Wieland n'avait cessé de se produire dans divers genres[1]. Son esprit aussi fécond que souple avait évolué en sens divers. Après avoir été dans son enfance nourri de lectures et de leçons pieuses, il avait étudié les auteurs profanes. Bayle et Voltaire étaient devenus sa lecture favorite. Bientôt après, il se passionne pour la poésie biblique des Suisses; il s'enivre de Klopstock « qu'il aime tant qu'il ne peut voir en lui aucun défaut... C'est en lisant le *Messie* qu'il croit enfin se comprendre lui-même ».

Il se trouvait dans cette phase de religiosité mystique (qui ne sera pas la dernière : bientôt Épicure et Voltaire prendront définitivement possession de lui), lorsque Lessing écrivait ses *Lettres*[2] et rencontrait de nouveau Wieland sur son chemin. Il n'a pas changé d'opinion quant à son mérite littéraire. Il le considère « comme un des plus beaux esprits de l'Allemagne... Il faut le lire, car autrement qui mériterait d'être lu? » Mais il n'accorde pas les mêmes éloges à son caractère. Il lui reproche d'avoir joué un double rôle, et tandis que ses premières œuvres[3] « annonçaient un jeune poète nourri des doctrines de la sagesse antique et pénétré en même temps du doute philosophique moderne », le voici maintenant au pôle opposé, en plein dans le mysticisme, planant dans les régions séraphiques, re-

1. Voy. l'introduction.
2. Lettres 7-14.
3. *Die Natur der Dinge*, poème philosophique imité de Lucrèce ; et les *Moralische Briefe*.

niant ses opinions passées et, ce qui est pis encore, attaquant et calomniant ceux qui ne sont pas de son bord.

Lessing prévoit une objection : ce changement de front ne peut-il pas être l'évolution naturelle d'un esprit qui cherche sa voie, qui obéit à une conviction sincère ? « Oui sans doute, répond-il, si ce changement est produit chez Wieland par des ressorts intérieurs, par le mécanisme propre de son âme, je ne cesserai pas pour cela de m'en étonner. Mais s'il a été amené par des circonstances extérieures, si Wieland a dû avec intention, et en se faisant violence, se mettre dans l'état d'esprit où il est présentement, je le plains de tout mon cœur. »

Lessing cependant ne se prononce pas. Il laisse la question indécise. Il ne veut pas répéter ce que racontent des personnes qui l'ont connu à Kloster-Bergen (institution religieuse où Wieland reçut sa première éducation). Ici Lessing en dit trop ou trop peu. On pourrait voir là une insinuation malveillante, qui n'était pas sans doute dans sa pensée, mais qui laisse planer un doute offensant sur la personne de Wieland. Aujourd'hui nous possédons des documents qui nous laissent pénétrer dans l'intérieur de cette âme de poète et d'artiste, mobile, impressionnable, exposée dès son enfance à des influences diverses, qui l'ont tiraillée en sens contraire, l'ont tour à tour accaparée et dominée pendant un temps[1]. Et puis, il faut le reconnaître, Lessing, critique à l'esprit supérieurement sagace, et qui

1. Biographie de Wieland de Gruber, 1827-1828. — L. Ofterdinger, *Wielands Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz.*

sait mieux que tout autre, signaler le fort et le faible d'un ouvrage, Lessing n'a pas ce don d'intuition psychologique qui pénètre au fond de l'âme d'un écrivain, et découvre dans sa constitution intime, dans son tempérament moral, dans le milieu où il a vécu et travaillé, les causes déterminantes de son développement et des évolutions de son talent.

Mais ce qu'il blâme avec raison, ce qui révolte sa loyauté, ce qui ne se peut justifier d'aucune manière, ce sont les attaques et les insinuations perfides, dirigées par Wieland contre les poètes anacréontiques, auparavant admirés par lui, et particulièrement contre Uz, dont il calomnia odieusement le caractère et la personne, cherchant même à exciter contre lui les colères de l'autorité ecclésiastique. On peut pressentir après cela que Lessing ne sera pas très tendre pour la plus récente publication religieuse de Wieland, *les Sentiments du Chrétien* (*Empfindungen des Christen*). Dans le titre déjà, il découvre le défaut capital de l'ouvrage et de l'auteur. « En effet, dit-il, ce que donne Wieland, ce ne sont pas des sentiments de chrétien, mais les sentiments *d'un chrétien,* c'est-à-dire d'un chrétien d'espèce particulière, qui est en même temps un homme d'esprit, et qui croit honorer infiniment la religion, en choisissant les mystères comme un sujet qui prête aux belles pensées ». En d'autres termes, ce qui choque ici Lessing, c'est le mélange de religion et de bel esprit que révèle ce livre. La religion n'est là qu'un texte ou plutôt un prétexte à réflexions ingénieuses et subtiles, un amusement pour l'imagination, un plaisir d'artiste, une jouissance esthétique. « L'auteur finira par s'éprendre de ces mystères embellis. Un doux enthousiasme s'em-

parera de lui et sa tête échauffée finira par se persuader que ce qu'il éprouve est le vrai sentiment religieux. »

Mais, « ces ravissements, ces extases, ces âmes immatérielles qui se cherchent, ces séraphins qui sur leurs lyres plaintives gémissent sur le sort des âmes déchues, pendant les heures nocturnes », sont-ce là des sentiments ? Les extravagances de l'imagination sont-elles des sentiments ? Là où elle est si occupée, le cœur certainement reste vide et froid. » Tout cela c'est le langage d'un dilettante de piété, mais non celui d'une âme vraiment religieuse.

Lessing, peu enthousiaste de sa nature, ennemi de toute sentimentalité, comprend cependant l'exaltation religieuse, mais à condition qu'elle parte du fond du cœur, qu'elle soit l'expression d'une foi sérieuse. Mais cet enthousiasme factice, à fleur d'âme, tel qu'il se montre dans les écrits de Wieland, et que Klopstock et surtout ses disciples avaient mis à la mode, ne lui dit rien qui vaille ; il n'y voit qu'un exercice littéraire, un thème à beau langage, et il dirait volontiers avec Boileau :

> De la foi du chrétien les mystères terribles,
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Il complète sa critique, en opposant à la fade religiosité de Wieland les accents de vraie piété qu'on trouve dans un vieil auteur du XVIIe siècle, Petersen, auteur des *Voix de Sion,* psaumes en prose.

Lessing nous rappelle ici l'Alceste de Molière, qui oppose au sonnet fade et alambiqué d'Oronte, la mâle et naïve poésie populaire du temps d'Henri IV.

En jugeant ainsi Wieland, le critique avait vu juste. Mais ce jugement ne devait pas être définitif. En effet Wieland ne pouvait indéfiniment planer dans les sphères éthérées. Son tempérament l'attirait vers la terre; son imagination d'artiste avait besoin de se repaître de réalités, de se prendre aux intérêts, aux plaisirs de la vie. Un homme d'esprit mystique est une contradiction.

Déjà, presque au moment où paraissait cette *Lettre,* le changement s'opérait, et bientôt on put voir la muse de Wieland rejeter la défroque de vieille dévote dont elle s'était affublée, selon la spirituelle expression de Nicolaï[1] et montrer son frais visage, sa grâce souriante et son charme sensuel.

On peut voir un premier effet de cette transformation progressive des idées de Wieland, dans un autre ouvrage : *Plan d'une académie pour l'éducation de l'intelligence et du cœur de la jeunesse.*

La pédagogie, science nouvelle alors, occupait tous les penseurs, et Wieland curieux, attentif à tout, se répandant sur tous les sujets, s'en était occupé à Berne où il enseigna, de 1759-1760, la littérature et la philosophie à un auditoire de jeunes gens. Plus tard, lorsqu'il devint précepteur des jeunes ducs de Weimar, la pédagogie fut une de ses études favorites.

Ici Wieland n'est déjà plus le klopstockien mystique dont Lessing s'est moqué tout à l'heure. Il est maintenant disciple des Grecs. Son système d'éducation est celui de la belle antiquité hellénique, qui consiste dans le développement harmonieux de toutes les forces phy-

1. Voy. plus haut.

siques et morales, pour former l'homme complet, l'exemplaire parfait de l'humanité, au point de vue moral et esthétique, en un mot ce que les Grecs appelaient καλοκαγαθία. A leur exemple il veut qu'on nourrisse l'enfance des vers d'Homère et des poètes qui, comme lui, étaient les vrais précepteurs de vertu et de sagesse.

Dans ce système de Wieland, œuvre d'imagination et de théorie aventureuse, rien ne plaît à Lessing. Il n'y trouve que des erreurs. D'abord il ne partage pas son opinion sur l'efficacité de l'étude d'Homère, pour l'enseignement et l'éducation de la jeunesse, attendu qu'Homère, même chez les Grecs, n'a pas été compris de tout le monde, « de même que Klopstock n'est pas compris de tous les Allemands ». On y a trouvé tout ce qu'on a voulu, et les ennemis de Socrate ont pu l'accuser d'en avoir tiré pour corrompre la jeunesse, des leçons d'injustice et d'immoralité. Quant à la philosophie, que Wieland regarde comme la partie essentielle de l'éducation chez les Grecs, cette philosophie n'était pas du tout celle qui enseigne la vraie sagesse, mais une philosophie exotérique, auxiliaire de la rhétorique, en un mot, la philosophie des sophistes.

Cette éducation grecque, où s'unissent la vertu et la beauté, cette καλοκαγαθία vantée par Wieland, n'est pas ce qu'il croit. Le καλοκάγαθος n'est pas ce type idéal de perfection, ce virtuose qui pratique la vertu comme un art, avec désintéressement, pour le plaisir esthétique; c'est tout simplement, et un passage du *Theagès* de Platon semble le prouver, un homme agréable et bon (*ein hübscher guter Mann*). Lessing ne paraît pas être ici dans le vrai. Plus d'une fois (dans le Laocoon, par

exemple)[1] il accommode l'antiquité à ses propres idées, comme le font volontiers les philosophes du XVIIIe siècle. Wieland, d'accord sur ces questions avec Shaftesbury, avec Herder, l'a mieux sentie et comprise.

D'autres objections adressées au système pédagogique proposé par Wieland, sont plus justes et d'un intérêt encore actuel et durable. Ainsi quand il demande qu'on débute dans l'enseignement par l'exposé historique de chaque science, Lessing lui prouve qu'il méconnaît un des principes essentiels de la vraie pédagogie, qui est d'exercer avant tout chez les enfants, non la mémoire, mais la réflexion et le jugement, l'habitude de penser par eux-mêmes. Cette connaissance historique (il ne s'agit pas, bien entendu, de l'histoire proprement dite, ni des sciences, comme l'histoire naturelle, qui portent sur des faits que la réflexion ne peut pas nous donner) est inutile et même nuisible au développement des jeunes intelligences. Rien d'ailleurs n'est plus contraire à cette méthode socratique, dont Wieland recommande l'usage, que de vouloir éviter dans l'enseignement les raisonnements abstraits, les définitions, avant que les élèves n'aient atteint leur maturité. Car c'est précisément par le raisonnement, provoqué par un habile procédé d'interrogation, que Socrate donne à ses disciples la connaissance rationnelle et scientifique des choses. Lessing dit fort justement que, s'il fallait attendre la maturité des élèves, pour les habituer à raisonner et à réfléchir, cette maturité risquerait fort de ne jamais arriver. Mais Wieland de son côté n'a pas tout à fait tort non plus, de vouloir qu'on applique tout

1. Voy. IIe partie, chap. Ier.

d'abord l'esprit des enfants aux réalités concrètes, avant de les exercer aux abstractions ; de mettre les leçons de *choses* avant les leçons d'*idées*. C'était là une tendance nouvelle et heureuse de la pédagogie du xviii[e] siècle, une réaction contre la méthode d'enseignement pédantesque et scolastique des siècles précédents.

La religion tient naturellement sa place dans le système d'éducation de Wieland, qui, pour être disciple des Grecs, n'a pas cessé d'être chrétien. Mais Lessing se défie de la religiosité de Wieland. « La religion, M. Wieland l'a toujours sur les lèvres. On se vante souvent d'avoir ce qu'on n'a pas, pour paraître l'avoir [1]. » Lessing déteste les mélanges équivoques, les compromis douteux. Il veut que chaque chose soit et reste à sa place, ne soit confondue avec aucune autre. Aussi n'approuve-t-il pas l'enseignement religieux tel que l'entend Wieland, où le dogme et la morale, ordinairement enseignés séparément, sont confondus. Que dans la pratique on ne les sépare pas, Lessing le veut aussi ; car pour lui la pratique est la chose essentielle, et personne plus que lui, dans ses polémiques religieuses, n'a protesté contre cette confusion commode, qui dispense de l'action ceux qui se vantent d'avoir la foi [2]. Mais les confondre dans l'enseignement, c'est, en réalité, absorber la religion dans la morale, comme voudrait le faire une certaine école théologique, que Lessing a toujours combattue, et avec laquelle nous le verrons tout à l'heure aux prises.

1. Lettre 12.
2. *Anti-Götze, Nathan le Sage.*

Si Lessing n'est pas d'accord avec Wieland sur la meilleure façon d'enseigner la religion, il ne partage pas davantage son opinion sur les orateurs sacrés de l'Allemagne. Wieland trouve qu'ils sont indignes d'entrer en comparaison avec ceux de la France, avec les Bossuet, les Bourdaloue, les Massillon, auxquels, par une singulière erreur, il associe le nom de Trublet que deux vers de Voltaire feront vivre plus longtemps que ses ouvrages. Lessing ne convient pas de la supériorité des orateurs français. Ils ont sans doute plus d'art, plus de style, plus de virtuosité. Mais l'orateur sacré doit avant tout instruire; l'art pour lui ne doit être qu'un moyen, jamais un but. Lessing a raison. Ce qu'il dit, a été dit par Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie*[1] et dans ses *Dialogues sur l'éloquence*. Mais en quoi cette restriction peut-elle s'appliquer à Bossuet, à Bourdaloue et même à Massillon, chez lesquels le fond est aussi substantiel que la forme est belle? Au XVIIIe siècle, l'éloquence religieuse en Allemagne, oublieuse de l'exemple des Luther et des Mélanchthon, était encore assez bas. Mosheim, Sack (auquel Wieland, par une inconséquence que lui reproche Lessing, a dédié l'ouvrage même où il parle mal des prédicateurs allemands), Jerusalem, Cramer, ont élevé le niveau de la prédication, jusque-là grossière, pédantesque et chargée de scolastique. Ils lui ont donné la dignité, la méthode, la clarté d'exposition et d'argumentation qui lui faisaient défaut. Mais, malgré leur mérite, ces orateurs restaient et devaient rester inférieurs à leurs modèles français; car il leur manquait tout ce que l'art et le goût ajou-

1. Chapitre IV, Projet de rhétorique.

tent de beauté et de puissance persuasive à l'autorité de la parole sacrée.

La langue de Wieland, autrefois louée par Lessing, non plus que ses idées, n'échappe maintenant à sa critique. Le séjour qu'il avait fait en Suisse, dans ce milieu religieux et mystique, et qui l'avait poussé dans une voie fausse, aurait pu au moins servir à son éducation d'écrivain ; car les Suisses, Lessing l'a déjà constaté, ont enrichi la langue, trop épurée et appauvrie par Gottsched, d'expressions originales, d'idiotismes heureux, qu'on regrette de ne pas rencontrer sous la plume de Wieland, tandis qu'on y remarque des mots français qui déparent son style. Les citations dont Lessing appuie son jugement, prouvent que ce reproche est justifié. Mais plus tard il ne le sera plus. Wieland, par les œuvres de sa maturité classique, a mérité à juste titre d'être considéré comme un des écrivains les plus purs, les plus allemands au fond, malgré ses allures françaises. Il a été avec Lessing un des réformateurs de la langue allemande, à laquelle il a donné l'élégance, la grâce, la légèreté qui lui manquaient, et ce n'est pas seulement à sa philosophie, mais à son style aussi, qu'il doit d'avoir été appelé le Voltaire allemand[1].

Cette appréciation de Wieland nous montre le talent critique de Lessing, son ferme bon sens, hostile à tous les compromis, à toutes les équivoques ; sa dialectique habile, dont on suit avec intérêt les évolutions, même lorsqu'on est dans le cas de faire certaines réserves sur le fond de la question. Mais pour Wieland lui-même,

---

1. Voy. *Schriftsprache und Dialecte im Deutschen*, v. A. Socin (1888), p. 400.

elle n'a pas grande valeur, car elle s'applique à des œuvres de jeunesse, à une époque de transition, où cet écrivain n'avait pas encore trouvé sa voie. Lessing, du reste, suit avec sympathie la carrière ultérieure de Wieland, et le développement de son heureux génie. Dans une des *Lettres* suivantes[1], à l'occasion de sa première tragédie, *Jeanne Grey*, qui marque, chez lui, un retour à la nature et à la réalité, il s'écrie : « Réjouissez-vous avec moi ! M. Wieland a quitté les sphères éthérées, et se retrouve au milieu des enfants de la terre ! »

Lessing cependant est obligé de reconnaître que cette œuvre dramatique se ressent encore des anciennes fréquentations de Wieland. A force de vivre avec des séraphins et des chérubins, son imagination, qui avait conservé une teinte de mysticité, a transformé ses personnages, les femmes surtout, en séraphins et en chérubins. Il les a « coulés dans le moule d'une perfection idéale ». Mais le critique a bon espoir pour l'avenir. « Quand Wieland aura étudié mieux la vie et les hommes, et le mélange de bien et de mal qui est le propre de chacun ; que d'excellentes tragédies ne nous donnera-t-il pas ! Dans cette pièce, il a dépeint la vertu parfaite, mais non la vertu en action, non la vertu vivante. » Lessing constate encore, par une longue analyse, mais sans en faire un reproche à l'auteur, qu'il a emprunté non seulement le sujet, mais le plan de sa pièce à l'Anglais Rowe[2] [3].

1. La 63e.

2. Cet espoir ne s'est pas réalisé. Les tragédies de Wieland sont ses plus faibles productions.

3. Plus tard Lessing trouva encore l'occasion de louer Wieland. Dans

V

Après Wieland, vient le tour de Klopstock, dont les œuvres continuaient à passionner le public, à diviser la critique, suscitant d'un côté des admirations enthousiastes, de l'autre des attaques haineuses. Lessing ne pouvait pas, dans une revue de la littérature courante, passer sous silence une personnalité si importante, si en vue, autour de laquelle gravitait en ce moment le monde littéraire de l'Allemagne.

A propos d'une recension du *Messie*, dans la *Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften* (de Nicolaï sans doute), il avoue que sur plusieurs points elle ne l'a pas satisfait et il prend la défense de Klopstock contre le critique de la *Bibliothèque*. Il trouve d'abord qu'on n'a pas rendu justice à sa dissertation placée en tête de la nouvelle édition du *Messie* (parue à Copenhague en 1755), sur l'*Imitation des mètres grecs en allemand*. Cette dissertation, quoique incomplète, lui paraît excellente. Il la regarde comme un modèle « dans l'art d'écrire sans pédantisme sur des minuties grammaticales ». Le prosateur chez Klopstock paraît donc, à ses yeux, supérieur au poète[1], qu'il n'avait loué antérieu-

---

la *Dramaturgie*, il cite un passage d'*Agathon*, en l'accompagnant d'une appréciation très flatteuse du talent de l'auteur, et dans un autre endroit encore, il recommande la traduction de Shakespeare de Wieland comme la meilleure alors existante. (V. Ch. *Critique dramatique*.)

1. Cet éloge peut s'appliquer tout au plus à cette dissertation et à quelques autres qui traitent de sujets esthétiques et littéraires (*der griechische Hexameter*. — *Die Sprache der Poesie*). Quant aux *Entretiens Grammaticaux* (*Grammatische Gespräche*) de Klopstock, Gœthe en

rement et qu'il ne louera encore qu'avec réserves et restrictions. Quant au poème du *Messie,* écrit en hexamètres, le rédacteur de la *Bibliothèque* attribue à Klopstock le mérite de les avoir, sinon employés le premier, d'en avoir du moins définitivement consacré l'emploi, et de leur avoir donné le droit de cité dans la poésie. Déjà Gottsched, et après lui, Haereus, le *poeta laureatus* de la Cour de Vienne[1], avait fait des hexamètres. Mais Lessing remarque qu'avant eux déjà, Fischart, le traducteur de Rabelais, dans un supplément poétique ajouté au 2e chapitre de sa traduction de *Gargantua,* en avait donné des exemples. Lessing se trompe ici. Avant Fischart, Conrad Gessner, l'érudit Zurichois, dans son *Mithridates,* a employé ce vers et Gottsched les cite dans sa grammaire[2].

Le critique auquel répond Lessing avait encore reproché à Klopstock d'être souvent inintelligible, de brouiller la construction de sa phrase, au point de faire perdre de vue les rapports naturels des idées, et de ne plus se faire comprendre. Lessing reprend le passage incriminé (il faut reconnaître qu'il est passablement enchevêtré[3]), et rétablit la construction logique, qui

---

a dit : « Ils n'ont été écrits que parce que cet homme n'avait aucune occupation sérieuse. »

1. 1671-1730.

2. Lessing, à qui Nicolaï fit remarquer son erreur, se tira d'affaire en disant que sans doute il connaissait ces vers, mais qu'il ne pouvait consentir à reconnaître comme des hexamètres, des vers qui, sauf le cinquième pied, ne contiennent que des dactyles. « Un seul vers de ce genre pourrait à la rigueur passer pour un hexamètre, mais non plusieurs. »

3. *Feiert! Es flammt Anbetung der grosse, der Sabbat des Bundes,*
Von den Sonnen zum Throne des Richters! Die Stund ist gekom-
[men.

selon lui n'a rien d'extraordinaire. Ainsi expliquée, la phrase devient très claire; mais c'est déjà un défaut, pour un poète, d'avoir besoin d'un commentaire pour être compris, et Lessing est ici plus préoccupé, ce semble, d'avoir raison contre le critique, que de laver Klopstock du reproche d'obscurité, que les lecteurs les moins prévenus n'ont que trop souvent occasion de lui adresser. Il remarque, avec raison, que le journaliste aurait été plus juste envers le poète, et aurait reconnu le soin extrême qu'il a mis à corriger, à perfectionner son style, à le rendre à la fois plus précis, plus aisé, et plus poétique, si lui-même avait eu sous les yeux, au lieu d'une contrefaçon du poème, l'édition originale mentionnée plus haut, et qui contient les dix premiers chants alors achevés, et en outre, toutes les additions, les suppressions, les corrections très importantes faites par Klopstock. Ainsi il enlève, dans maint passage, les participes qui alourdissent la phrase; remplace les termes vulgaires par des termes plus relevés; développe certaines descriptions trop sommaires, supprime d'autres comme inutiles ou frivoles. Lessing approuve fort tous ces changements, qui témoignent de la haute idée que se fait Klopstock de ses devoirs et de sa mission de poète sacré et national. Mais il en est d'autres que Lessing blâme ouvertement. Ce sont ceux que des scrupules exagérés de piété et d'orthodoxie théologique ont inspirés à l'auteur, comme s'il avait à tenir compte des répugnances de certains dévots faibles d'esprit[1]. Par

1. Par exemple la suppression du passage où Adramalech, l'ennemi du Rédempteur, prend la résolution furieuse de tuer l'âme de Jésus. En outre, le caractère du traître considérablement atténué, le sort remplacé par la Providence, et la muse changée en prophétesse de Sion.

contre, il trouve bon que, dans le premier chant, le poète ait abrégé le discours de Dieu le Père, qu'il est convenable, en effet, de faire parler le plus brièvement possible. Mais faire dire le reste de son discours par le séraphin qui est censé le lire sur la figure de Dieu, voilà qui n'est guère heureux.

En somme, tout ce que dit Lessing du *Messie,* ici et ailleurs, témoigne sinon d'une admiration enthousiaste, dont il se défend comme d'un engouement irréfléchi, à tout le moins d'une haute estime pour l'auteur; et encore Lessing n'a-t-il eu sous les yeux que les dix premiers chants de ce vaste poème, dont il n'a pu juger l'ensemble, la majestueuse construction, quelques parties admirables, et beaucoup de beautés de détail.

Mais si le poète épique est assez bien traité dans les *Lettres,* le poète lyrique est moins heureux. Lessing l'apprécie de nouveau, à l'occasion d'une polémique étendue et vigoureuse qu'il entreprend contre un journal périodique, très répandu, très influent alors dans le nord de l'Allemagne, le *Censeur du Nord* (*der Nordische Aufseher*), fondé en 1758 et publié à Copenhague par Cramer, poète religieux, prédicateur de la Cour, autrefois collaborateur des *Bremer Beiträge*[1]. Cramer avait été attiré en Danemark par la libéralité généreuse de Frédéric V, amateur et protecteur de la littérature allemande, avec Elias Schlegel, Klopstock et plusieurs autres écrivains, qui formaient là comme une sorte de colonie, comme

1. Ce recueil, comme presque tous ceux qui se publiaient en Allemagne depuis le commencement du siècle, était calqué sur les modèles anglais. Le *Nordische Aufseher* se rattachait même directement au *Guardian* de Richard Steele, dont il avait traduit le titre, et dont il se donnait comme le successeur et l'héritier.

un foyer d'esprit germanique. Théologien savant, prédicateur très goûté, poète religieux estimé, il avait fondé ce journal avec Klopstock comme collaborateur, pour en faire l'organe de ce groupe germanico-danois qui voulait s'affirmer comme école et comme parti, en face des Gottschediens, des Suisses et des Berlinois. A l'exemple de presque tous les recueils périodiques d'alors, le *Censeur du Nord* devait servir la cause du christianisme et de la morale, mais d'un christianisme sans caractère bien net, orthodoxe au fond, et cependant teinté de philosophie et de poésie, pour ne blesser aucune conviction trop accentuée, et se faire bien venir du grand public. On cherchait ainsi à ménager la chèvre théologique et le chou philosophique. On s'attachait à la morale plus qu'au dogme.

Lessing, dont l'esprit rigoureux et logique répugnait à tout compromis, à tout mélange d'éléments hétérogènes ; qui voulait que toute chose reste à sa place et garde son caractère propre ; nullement orthodoxe d'ailleurs, nous le verrons bien dans la suite, Lessing était particulièrement hostile, et sa critique de Wieland le prouve, à ce christianisme sophistiqué, où se mêlaient la philosophie et la théologie, sans qu'on sût où commençait l'une, où finissait l'autre ; semblable à l'oiseau-souris de la fable, qu'on ne savait où prendre. Il le regardait comme également funeste à la religion et à la philosophie, favorable seulement aux idées vagues, aux doctrines louches, propre seulement à entretenir dans les esprits de fâcheux malentendus et de dangereux sophismes.

A ce titre, le *Censeur du Nord* était un ennemi qu'il fallait combattre et réduire à l'impuissance. Lessing

entreprend donc contre ce journal, et contre son directeur Cramer, une de ces polémiques où il triomphe.

Dans le cours de cette polémique, dont nous ferons connaître les parties les plus intéressantes, Lessing rencontre encore une fois Klopstock. Cette fois, c'est le poète religieux et le penseur qui sont mis en cause et plus sévèrement jugés que ne l'ont été tout à l'heure le poète épique et le prosateur. Le *Censeur du Nord,* voué surtout à la défense de la religion et de l'éducation de la jeunesse, s'occupait peu de poésie et de littérature. On y avait inséré cependant cinq Odes, dont trois très vraisemblablement avaient pour auteur Cramer, et les deux autres, Klopstock. Celles de Cramer, dans l'opinion de Lessing, sont l'œuvre d'un excellent versificateur, mais sans génie poétique, et d'une inspiration très monotone. « Son feu poétique est, si l'on peut s'exprimer ainsi, un feu refroidi... qui ne brille qu'aux yeux[1]. »

Les deux autres poésies intéressent bien plus le critique, qui croit y reconnaître « le cachet de Klopstock ». Lessing se trompe quant à la première, qui a pour sujet la *Résurrection du Rédempteur.* Il est vrai qu'il n'a pas grand'chose à en dire, sinon « qu'elle est, comme toutes les poésies de Klopstock, si pleine de sentiment, qu'on ne sent rien ». Mais la seconde, qui célèbre la toute-puissance de Dieu (*über die Allgegenwart Gottes*), lui paraît plus intéressante; non par le fond, car il avoue « n'avoir rien appris sur la toute-puissance de Dieu, que ce qu'il savait déjà, et que ses idées sur ce sujet ne sont pas devenues plus nettes, sa conviction

1. Lettre 51.

plus forte. Seulement quelques tirades l'ont agréablement occupé, et pendant la lecture il lui a semblé qu'il partageait l'enthousiasme du poète. « Que faut-il de plus! Est-il donc nécessaire que tout ce que nous lisons nous donne à penser » ? se demande Lessing, montrant bien, par cette réflexion ironique, son peu d'estime, et il faut le dire aussi, son insuffisante compréhension de toute poésie lyrique. Mais en revanche, le mètre dans lequel est écrite cette ode, le satisfait. Il n'y voit pas à proprement parler un mètre poétique, mais une sorte de moyen terme entre la prose et le vers, qu'il voudrait voir employé à la composition musicale; le compositeur n'ayant pas besoin de vers artistement travaillés, puisque l'harmonie musicale doit absorber l'harmonie poétique, quand elle n'est pas détruite par l'antagonisme de l'une et de l'autre. Ce « quasi-mètre » pourrait aussi très bien servir pour le théâtre. Il satisferait ceux qui ne veulent pas de tragédies en prose, et laisserait néanmoins au poète, toute la liberté que lui donne la prose. Les acteurs également y trouveraient leur compte.

L'observation de Lessing est juste quant à la musique; car on sait que les meilleurs *libretti* d'opéras ne sont pas ceux qui sont le mieux versifiés. Mais pour le drame, l'emploi de ce mètre klopstockien paraîtrait contestable. Quant à Klopstock lui-même, on voit, en se rappelant aussi ce qui a été dit à propos du *Messie,* que le versificateur est mieux traité par Lessing que le poète.

La polémique dirigée par l'auteur des *Lettres* contre les idées et les tendances du *Censeur du Nord;* avait provoqué une vive mais maladroite réponse de la part

d'un ami et partisan de Cramer, Basedow[1], qui prend aussi en main la cause de Klopstock. Lessing avait attaqué, entre autres hérésies, un article sur les différentes manières de penser Dieu, qui, paraît-il, était de Klosptock.

« On ne sera pas étonné d'apprendre que pour lui, comme pour ses amis, posséder véritablement Dieu, ce n'est pas le penser, le saisir par un acte de l'intelligence pure. Ce n'est pas raisonner sur Dieu, comme sur telle autre conception métaphysique, comme sur le temps et l'espace ; c'est le sentir, c'est se trouver dans cet état où notre âme tout entière est pleine de son objet ; où toutes facultés sont en mouvement ; où la langue est trop pauvre, trop faible, pour exprimer ce que nous pensons, ce que nous éprouvons. »

Il va sans dire que cette théorie, qui n'est autre chose que le mysticisme, ne peut convenir à Lessing, l'homme des idées claires et nettes, le logicien impeccable, le philosophe de l'école *des lumières* (*Aufklärung*). « Penser Dieu de cette façon, c'est la plus mauvaise façon d'y penser. Ce n'est plus alors la pensée, c'est l'extase ; c'est un état où nos idées ne sont plus claires ; où nous ne les voyons que de loin et dans un vague ensemble. Mais aucune vérité nouvelle ne peut sortir de là. Au contraire, nous sommes ici à la source de toutes les erreurs, de toutes les conceptions fanatiques de Dieu. Les idées précises que nous pouvons nous faire de Dieu, sont la pierre de touche des sentiments que nous

1. Né à Hambourg en 1723. Professeur à l'École des chevaliers de Soroc, en Danemark ; un des partisans les plus zélés de la philosophie populaire (*Popularphilosophie*) et un des promoteurs de la nouvelle pédagogie.

éprouvons pour lui, et qui seules peuvent en garantir la sincérité. S'imaginer qu'on a de Dieu l'idée la plus sublime, c'est souvent en avoir l'idée la moins digne de lui[1]. »

Ainsi parle le bon sens, et Lessing est dans le vrai. Mais le bon sens est-il tout, quand il s'agit d'idée et de sentiment religieux? et ne pourrait-on pas rappeler ici le mot de Vauvenargues : « Le cœur a des raisons que la raison ne saurait comprendre. »

L'adversaire de Lessing, l'avocat officieux du *Censeur*, ne se contente pas de défendre contre lui la théorie de Klopstock, sur la meilleure manière de penser Dieu. Il veut à toute force le convaincre de l'excellence de ses poésies lyriques. C'est trop demander à Lessing qui, poussé à bout, déclare brutalement « qu'il fait aussi peu de cas des poésies lyriques de Klopstock que de sa philosophie[2] », et quand on lui cite une strophe qu'on prétend être « aussi belle que riche en pensées », il répond que « si l'on appelle cela riche en pensées, il s'étonne que ce poète si riche en pensées ne soit pas depuis longtemps le favori de toutes les vieilles dévotes », et pour que personne n'en ignore, il résume ainsi et justifie son opinion définitive sur la lyrique de Klopstock : « Il se peut que M. Klopstock, en composant ses poésies, ait éprouvé des émotions très vives. Mais comme il a cherché seulement à exprimer ces émotions, et qu'il nous a caché et n'a pas voulu nous communiquer le

1. Lettre 49.

2. Deux années auparavant (2 octobre 1757), Lessing écrivait à Gleim : « Que dites-vous des poésies religieuses de Klopstock? Si vous les jugez défavorablement, je douterai de vos sentiments chrétiens; si favorablement, de votre goût. Que préférez-vous? »

riche trésor de pensées et d'idées qui a produit ces émotions, et qui l'a mis lui-même dans cette sainte extase, il est impossible à ses lecteurs d'éprouver les sentiments qu'il a éprouvés lui-même. Le poète a, comme dit le proverbe, tiré l'échelle après lui, et nous a donné des poésies qui sont si pleines de sentiment, qu'un lecteur mal préparé souvent ne sent rien du tout[1]. »

Lessing a touché du doigt le défaut principal de la poésie de Klopstock. Son jugement, qui est en même temps une explication psychologique très exacte du mécanisme intérieur qui met en communication l'âme du poète avec l'âme du lecteur, a été souvent reproduit depuis. Mais Lessing a-t-il tout vu, tout compris dans le génie de Klopstock? N'y a-t-il pas telles beautés qui lui échappent; et pourrait-il expliquer pourquoi, malgré ces défauts qu'il signale avec tant de précision, cette poésie a eu pendant assez longtemps une action si puissante sur les âmes de toute une génération, à qui le poète a su communiquer la ferveur et l'enthousiasme religieux qui le possédaient lui-même[2]?

Au surplus, ce jugement sur Klopstock n'est qu'un épisode de la campagne entreprise dans les *Lettres*

1. Lettre 111.

2. Ces jugements si sévères n'ont pas empêché plus tard, en 1767, à Hambourg, Lessing et Klopstock de se rencontrer, de se voir et bientôt de devenir amis. Des idées communes sur l'avenir de la littérature allemande, le projet d'une académie que Joseph II devait fonder à Vienne, et où l'un et l'autre devaient être appelés, rapprochèrent le critique et le poète. — Klopstock, dans sa bizarre, mais singulièrement suggestive *Gelehrten-Republik*, assigne à Lessing les fonctions de censeur littéraire. — Voy. Munker, *Lessings persönliches und litterarisches Verhältniss zu Klopstock*.

contre le *Censeur du Nord* et les doctrines qu'il représente. Parmi ces doctrines, il en est deux surtout que Lessing s'attache à réfuter. La première a pour objet la meilleure méthode à suivre dans l'éducation religieuse de la jeunesse. Si l'on se rappelle l'importance qu'on attachait au XVIIIe siècle, en Allemagne surtout, à toutes les questions pédagogiques, on comprendra que Lessing, comme nous l'avons vu à propos de Wieland, tienne à cœur de dire ici son mot.

Le *Censeur* pose ce principe, que dans l'éducation il faut toujours aller du plus facile au plus difficile. Principe excellent, que déjà Descartes recommande dans son *Discours sur la Méthode*. Mais faussement appliqué comme le fait le *Censeur* à l'éducation religieuse, il entraîne de graves conséquences. Ainsi, on veut, qu'en parlant à l'enfant de Jésus-Christ, on commence par le lui présenter et le lui faire aimer, non comme le Fils de Dieu et le Sauveur des hommes, mais seulement comme « un homme pieux, comme un saint et un tendre ami de l'enfance, que Dieu, en récompense de sa jeunesse sans tache, a doté, à l'âge de trente ans, d'une sagesse que jamais homme n'a possédée; qu'il a désigné pour être le précepteur du genre humain, en lui donnant en même temps, la force nécessaire pour exécuter ces actions extraordinaires ».

Mais, réplique Lessing, ce n'est pas là rendre plus facile la conception mystérieuse d'un divin rédempteur; c'est tout simplement la supprimer; c'est lui en substituer une autre toute différente. C'est faire de l'enfant un *Socinien,* jusqu'au moment où il pourra saisir le dogme orthodoxe. N'est-ce pas dans l'enfance, plutôt que dans l'âge mûr, que nous sommes disposés à accep-

ter ce mystère? Puisque enfin c'est un mystère, n'est-ce pas plutôt à l'enfance docile, qu'à l'âge de la raison récalcitrante, qu'il est convenable de l'enseigner. Que si Cramer croit justifier cette méthode en s'appuyant sur le discours de saint Paul aux Athéniens (Actes des Apôtres), qui selon lui n'a pas procédé autrement, Lessing lui prouve qu'il a mal lu, mal compris le texte sacré. Il montre ici une science théologique et exégétique consommée[1]. Il triomphe, lui laïque, d'un théologien de profession, comme il triomphera plus tard dans sa polémique contre le pasteur Gœtze.

Lessing, on le voit, sans se prononcer d'ailleurs sur le fond de la question, sans décider entre la religion naturelle et la religion révélée, ne veut pas qu'on escamote ainsi le dogme, mais qu'on laisse au christianisme son caractère; qu'on ne lui enlève pas ce qui fait sa beauté, sa force et son originalité. C'est à quoi aboutit finalement ce néo-christianisme du *Censeur*, que Lessing caractérise parfaitement : « Vous ne savez pas, écrit-il à son correspondant, qu'un bon chrétien commence à être tout autre chose que ce qu'il était il y a trente ou cinquante ans. L'orthodoxie est devenue un sujet de moquerie. On se contente d'une agréable quintessence, qu'on a extraite du christianisme, et on échappe à tout soupçon de libre pensée, pourvu qu'on sache bavarder sur la religion en général, avec un délicat enthousiasme. Soutenez-vous, par exemple, qu'on ne peut sans religion être honnête homme ; on vous laissera penser et dire sur tous les articles du dogme, tout ce que vous voudrez; et si vous êtes assez malin pour n'en rien dire du

1. Lettre 109.

tout, pour décliner avec une pieuse modestie toute discussion sur ces matières ; oh ! alors, vous êtes un excellent chrétien et théologien aussi irréprochable que peut le désirer le beau monde religieux[1]. »

Précisément, cette thèse, qu'on ne saurait être honnête homme sans religion, avait été soutenue dans le *Censeur,* par son rédacteur principal Cramer, que Lessing prend vivement à partie. C'est la question de la morale indépendante, souvent et récemment encore controversée, toujours pendante. Mais Lessing ne la discute pas en elle-même ; il discute seulement l'argumentation de son adversaire. Il fait ici œuvre de logicien et non de théologien. Il prouve à Cramer que son raisonnement repose sur une équivoque de mots, puisqu'il emploie le mot religion successivement dans des acceptions différentes. D'abord il entend par un homme sans religion, un homme qui ne croit pas à la religion révélée, qui n'est pas chrétien. Ensuite, il entend par là, un homme qui n'a pas de religion du tout, pas même la religion naturelle; qui ne croit à rien, et n'a par conséquent aucune notion des devoirs qui découlent de l'idée de la divinité. Cramer, comme s'il sentait l'insuffisance de cette preuve, en ajoute une autre, mais plus faible encore que la première : « Tout homme subit l'assaut des passions : de l'égoïsme, de la colère, de la jalousie, de la volupté, de la vengeance, de l'orgueil. Quelle garantie avons-nous qu'un homme qui a renoncé à toute religion, aux récompenses et aux châtiments de la vie future ; qui ne reconnaît pas les arrêts de la justice divine ; quelle garantie avons-nous qu'un tel

1. Lettre 49.

homme puisse triompher de l'empire que prendront sur lui ses passions, comme le fera l'homme religieux ? » Même sophisme, répond Lessing. « D'abord on n'est pas chrétien par cela seul qu'on croit à la vie future et à une justice divine. Il y faut autre chose encore. Mais en admettant même cette thèse, on a prouvé seulement que la religion révélée peut augmenter les motifs que nous avons de bien faire, mais non que ce sont les seuls qui puissent nous déterminer à la vertu. Ce n'est pas le nombre des motifs qui importe, c'est leur force, leur valeur intrinsèque; et un seul motif sérieusement et longuement pesé peut faire plus que vingt motifs auxquels nous n'aurons accordé que la vingtième partie de l'importance donnée à un seul. D'ailleurs on peut demander également : qui nous garantit que même un homme pénétré des vérités de la religion révélée ne se laissera pas dominer et entraîner par ses passions? »

L'argumentation de Lessing est, ce semble, sans réplique et la thèse de Cramer, du moins telle qu'il croit l'avoir démontrée, ne tient plus debout.

Mais telle n'est pas l'opinion de Basedow, qui reparaît pour entreprendre la défense de son ami, selon lui calomnié, outragé, maltraité par l'auteur des *Lettres*. C'était une imprudence et une maladresse ; car c'était donner beau jeu à Lessing, qui ne demandait pas mieux que de recommencer la discussion avec une nouvelle vigueur, pour rendre plus éclatante la défaite de son adversaire. Et d'abord, il n'a pas calomnié Cramer, en l'appelant, non pas un bon versificateur, comme le prétend Basedow, mais le plus habile des versificateurs; et ce n'est pas là un médiocre éloge ; car ne l'est pas qui veut. Un des meilleurs critiques anglais accorde ce

titre à Pope, ne réservant celui de poète qu'à Spencer, à Shakespeare et à Milton. Diderot, lui aussi, fait une différence entre le versificateur et le poète, et ajoute qu'il ne méprise pas le premier, « car son mérite est rare ». Mais quant à accorder à Cramer le génie poétique, c'est une autre affaire ; et lorsque Basedow, insistant pour lui revendiquer également ce mérite, cite de lui plusieurs strophes à l'appui, Lessing regrette même d'avoir été trop généreux en l'appelant « le meilleur des versificateurs », car là, il se montre à peine versificateur médiocre.

Basedow n'est pas plus heureux quand il essaie de reprendre la thèse, déjà victorieusement réfutée par Lessing, de l'impossibilité d'être honnête homme sans religion. Pour rendre son raisonnement plus évident, il lui donne la forme d'un ample syllogisme, avec plusieurs preuves en sous-ordre. Il ignorait à quel rude dialecticien il avait affaire, et Lessing n'a pas de peine à renverser ce lourd et fragile échafaudage scolastique, et à montrer encore une fois la faiblesse de cette pénible argumentation, qui n'est qu'un sophisme perpétuel, car elle ne repose que sur une équivoque, prenant le mot religion tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, suivant la conclusion à laquelle on veut aboutir. Ce qui résulte de tout cela, c'est que Cramer, ce savant théologien, en dépit des efforts de son trop zélé défenseur, s'est enferré dans son propre raisonnement ; qu'il a voulu, mais n'a pas pu, prouver ce qu'il avançait, et même, qu'il « écrit comme il est à peine permis à un homme de parler dans la chaleur d'une discussion ».

Si le bon sens ferme et lucide de Lessing est blessé des sophismes du *Censeur* si maladroitement défendus,

son goût littéraire n'est pas moins choqué du style du collaborateur principal de ce recueil (Cramer encore sans contredit), qu'il trouve d'une prolixité qui n'a d'égale que la pauvreté des idées. Il ne peut souffrir ces lieux communs longuement, lourdement développés dans des périodes compliquées comme un labyrinthe, où il faut trois fois reprendre haleine avant d'en saisir l'ensemble. C'est le mauvais style d'un plat prédicateur, qui débite ces longues phrases, « pour que ces auditeurs, avant d'être arrivés au bout, aient eu le temps d'oublier le commencement, et puissent l'entendre distinctement, sans le comprendre le moins du monde ». Les protestations indignées de Basedow ne changent rien au jugement de Lessing. Au contraire, il donne quelques échantillons de ce mauvais style, qui ferment la bouche à son contradicteur. Il n'entend pas du reste étendre son jugement à tous les écrits de Cramer, qu'il n'a pas lus, ni à ses sermons, qu'il n'a pas entendus. Il a fait ce qu'un vrai critique doit toujours faire : « Juger l'œuvre qu'il a sous les yeux sans se préoccuper si l'auteur en a produit d'autres, meilleures ou pires[1]. »

Toutefois, parmi tant de sujets de blâme et de critique que lui fournit le *Censeur*, Lessing trouve aussi une occasion de le louer et de l'approuver. Il s'agit d'un article de critique littéraire, le seul de ce genre qu'avait donné le *Censeur*, et qui traite « des moyens d'élever le

1. Lettre 105. — Cramer et son parti avaient trouvé un défenseur dans un recueil : *Briefe über Merkwürdigkeiten der deutschen Literatur* de F. v. Gerstenberg, qui fait pièce aux *Literaturbriefe* (1766) et à l'école berlinoise, et se donne comme l'organe du groupe allemand de Copenhague. Voy. sur ces lettres l'intéressante monographie de Max Koch sur Peter Sturz (un des collaborateurs du recueil).

style de la prose au-dessus du style poétique[1] ». L'auteur débute par une très juste observation : c'est qu'aucune nation n'a excellé, soit dans la prose, soit dans la poésie, qui n'a pas très soigneusement distingué la langue de la prose de celle de la poésie. Les Grecs, les Latins, les Italiens et les Anglais nous en fournissent l'exemple. « Les Français, qui écrivent avec le plus de finesse et mieux qu'aucune nation européenne, la langue de la vie sociale et de tout ce qui s'y rapporte, ont à peine distingué leur prose de leur poésie. On se tromperait cependant si l'on croyait que leur poésie ressemble à leur prose. Elle en diffère souvent beaucoup ; et lorsque cette différence ne se rencontre pas, nous avons du moins le plaisir de trouver chez eux, à défaut d'expressions poétiques, de la belle prose. Ce plaisir, ceux de nos écrivains allemands qui tiennent peu de compte de la différence de la poésie et de la prose, nous donnent très rarement l'occasion de le goûter. »

Lessing approuve pleinement ces réflexions, qui visent particulièrement Gottsched, lequel voulait réduire la poésie à une prose rimée. Il donne également son assentiment aux moyens que propose le critique du *Censeur* pour maintenir cette différence essentielle. Ces moyens sont : le choix des mots les plus nobles, les plus expressifs, et aussi ceux qui sont composés avec goût « comme l'ont fait les Grecs, que nous pouvons imiter et comme nos ancêtres nous autorisent à le faire ». Mais les mots seuls ne font pas la langue et la phrase poétiques ; il les faut combiner d'une certaine façon, et ici Virgile doit être notre modèle. Ce n'est pas tout

1. Lettre 51.

encore : souvent on met une expression là où un seul mot suffirait. Rien n'arrête le mouvement poétique comme de délayer en plusieurs mots certaines idées. Souvent aussi, c'est le contraire qu'il faut faire. En outre, les particules, qui doivent relier imperceptiblement entre eux les membres d'une période, sont parfois gênantes, surtout lorsqu'elles ont trop de syllabes. Un *néanmoins* (*demungeachtet*) peut gâter le plus beau passage. Mais on ne doit pas non plus les mettre là où elles pourraient être supprimées sans nuire à la clarté et à la force de la phrase. Il faut aussi savoir où et quand il faut user des participes, suivant qu'ils sont ou trop courts ou trop lourds. Lessing ne saurait trop approuver cette excellente leçon de style, qu'il était très utile de donner aux écrivains contemporains. Il recommande à tous les poètes de la méditer avec soin. Mais il fait une réserve importante : il pense que la règle du choix des mots souffre une exception lorsque le poète ne parle pas en son propre nom, comme dans le drame. Là, chaque personnage a sa façon de penser à lui, et doit par conséquent avoir aussi sa façon propre de s'exprimer.

« Les mots les plus nobles, précisément parce qu'ils sont les plus nobles, ne sont pas ceux qui nous viennent instantanément, surtout dans les moments de passion. Ils trahissent la préméditation, transforment les héros en déclamateurs, et détruisent toute illusion. C'est une grande habileté du poète tragique, de revêtir les pensées les plus hautes, d'expressions très vulgaires, et de faire parler à la passion le langage, non le plus noble, mais le plus expressif, dût-il même suggérer des idées quelque peu triviales. De cette habileté, ceux-là sans doute ne voudront rien savoir, qui trouvent plaisir au

correct Racine, et qui sont assez malheureux pour ne pas connaître Shakespeare[1]. »

Lessing soulève ici une grosse question, celle de l'idéalisme et du réalisme au théâtre, ou, si l'on veut, de l'art classique et de l'art romantique. Elle a été, elle est encore controversée, et les deux écoles qu'elle a produites ne sont pas près de s'entendre. Nous n'avons pas dessein de la traiter et encore moins de la résoudre ici. Mais nous devons dire que Lessing n'est pas très conséquent avec lui-même. Dans le passage que nous venons de citer, il défend le réalisme dans le drame, et il oppose dédaigneusement Shakespeare à Racine, comme il l'opposera plus tard à Corneille. Il donne pleine liberté de langage au poète, et le style noble de la tragédie n'est pour lui que le style déclamatoire et faux. Ailleurs, cependant, et particulièrement dans le *Laocoon,* il se proclame disciple des Anciens et de Winkelmann, leur éloquent interprète. Comme eux, il reconnaît pour loi suprême de l'Art, la Beauté et repousse avec mépris les artistes qui représentent les vulgarités et les laideurs de la vie réelle[2]. Il s'agit là, il est vrai, de peinture. Mais l'art dramatique est un art au même titre que les autres, et la même loi doit lui être appliquée. Sans doute l'art dramatique est avant tout l'art de la parole, l'art de la succession dans le temps, et jouit par conséquent d'une plus grande liberté que les arts plastiques, quant à l'expression. Mais cette liberté elle-même a des limites, et elle ne peut aller jusqu'à violer les lois du Beau. Et de fait, les tragédies de Sophocle présentent

1. Lettre 51.
2. Voy. Chapitre II.

la même unité de beauté, de noblesse et d'harmonie dans le style, que les œuvres de la sculpture grecque. Le correct Racine, comme l'appelle dédaigneusement Lessing, est sur ce point le disciple et l'émule des Grecs, et Sophocle mérite, tout autant que lui, d'être mis en opposition avec Shakespeare[1]. Lessing dans son système dramatique voudrait unir Sophocle et Shakespeare; mais cette conciliation, au point de vue de style, est impossible, et quoi qu'il fasse, il ne peut éviter le reproche d'inconséquence, sinon de contradiction.

Les génies originaux qui, à l'exemple de Shakespeare, devaient affranchir et régénérer le théâtre allemand, faisaient toujours défaut, et Lessing en est réduit, dans ses *Lettres*[2], à mentionner une tragédie de son vieil ami Weisse, *Édouard III,* prise, il est vrai, dans l'histoire de l'Angleterre, mais imitée, quant à la composition et au style, des modèles français; et, comme il le constate, non sans déplaisir, « il n'y a pas là grand'chose à critiquer, non plus qu'à louer ». Il en cite cependant le début, ainsi qu'une autre scène, qui se distinguent par le soin de la versification (Weisse est de l'école d'E. Schlegel) et par la noblesse du style. Malheureusement l'auteur se néglige trop souvent, et les situations et les caractères de ses personnages en souffrent.

Weisse, dans la préface de sa tragédie, se plaint de la disette de tragédies allemandes. Mais il n'en accuse pas le défaut de génie dramatique chez ses compatriotes. Ceux d'entre eux qui donnaient de belles espérances (de Cronegk et de Brawe) sont morts « à l'au-

1. Ce que dit Lessing du style noble dans la tragédie s'appliquerait également à celles de Gœthe et de Schiller.

2. Lettre 81.

rore de leur génie » ; d'autres laissent passer les belles années d'inspiration. Plus tard arrivent les affaires et les soucis de la vie, et c'en est fait de la poésie. Il en est d'autres à qui manquent les encouragements ; ils n'ont jamais vu de bons acteurs, et ne connaissent l'art dramatique que par Aristote et Hedelin.

« Voilà bien, dit Lessing, la véritable cause de notre indigence dramatique. Nous n'avons pas de théâtre ; nous n'avons pas d'acteurs ; nous n'avons pas de spectateurs. » Il cite à l'appui, un passage de Diderot[1], qui oppose les vastes et magnifiques théâtres d'Athènes et de Rome, avec leurs quatre-vingt mille spectateurs, aux mesquines et pauvres salles de spectacle de nos jours, qui sont bien loin d'offrir aux poètes et aux acteurs les puissantes excitations qu'ils auraient trouvées là. Et quelle différence encore entre la France et l'Allemagne ! s'écrie Lessing, obligé de rendre justice et hommage aux Français qui, « eux du moins, ont un théâtre, tandis que les Allemands n'ont que des baraques ! Le théâtre en France est du moins le plaisir d'une grande capitale, tandis qu'en Allemagne la baraque n'est qu'objet de raillerie pour la populace. Le Français peut du moins se vanter de distraire son roi, une cour magnifique, les

---

1. *Entretiens sur le Fils naturel.* — Lessing à ce moment étudiait en disciple admirateur le théâtre et les théories dramatiques de Diderot. L'année suivante (1760), parut la traduction du *Fils naturel* et du *Père de Famille* avec le *Traité sur l'art dramatique.*

A la même année appartient le fragment, paru seulement après la mort de Lessing, de la vie de Sophocle, qui devait sans doute être suivi d'une analyse et d'une traduction des pièces du tragique grec, comme l'indique la première scène d'*Ajax* traduite. Dans la pensée de Lessing, Diderot et Sophocle, et, avec eux, Shakespeare devaient s'unir et se fondre ensemble, pour le plus grand bien du théâtre allemand.

dignitaires du royaume, le grand monde, tandis que l'Allemand doit être content si quelques braves bourgeois, qui se glissent timidement dans la baraque, veulent bien l'écouter[1]. » « Mais la faute n'en est pas aux Grands. Ils n'aiment pas à s'occuper de choses qui ne sont pas dignes de leur intérêt; et quel intérêt peuvent leur inspirer nos acteurs! Des gens sans éducation, sans usage du monde : un tailleur, une créature, qui quelques mois auparavant était blanchisseuse[2]. »

Lessing ne se fait donc pas illusion sur les causes qui empêchent le développement du théâtre en Allemagne. Il a vu juste, et il faut lui savoir gré de les avoir franchement signalées. De la part de l'adversaire résolu du théâtre français, un tel aveu fait également honneur à sa sagacité et à sa loyauté.

VI

La poésie n'était point faite pour consoler le critique, de la misère du théâtre. L'inspiration et l'invention originale, là aussi, faisaient défaut. La quantité ne laissait rien à désirer. Les œuvres plates et médiocres abondaient, et Lessing n'aurait eu là que l'embarras de choisir dans le tas. Il en tire cependant une production à laquelle le nom de son auteur, très en vue, avait valu quelque réputation. C'est une œuvre du genre descriptif : *Tableaux du monde de la nature et de la morale* (*Schilderungen aus dem Reich der Natur und der Sittenlehre*) de

1. Lettre 81.
2. Lettre 81.

ce Dusch dont il s'est déjà occupé[1], écrivain de l'ancienne école, traducteur, poète, romancier également fécond, également médiocre dans tous les genres.

Lessing dans sa personne exécute toute une classe de méchants auteurs. Il constate tout d'abord, que cet ouvrage n'est qu'une imitation mal déguisée, « un *Cento* perpétuel » de Pope, de Thomson, de Young, de Kleist et de Haller. Il n'a guère en propre que la division de son ouvrage, non par saisons, comme dans le poème de Pope, mais par mois, ce qui donne à cet ouvrage l'unité et la disposition d'un calendrier. En outre, comme un mois ne diffère pas d'un autre mois, comme une saison d'une autre saison, et ne peut par conséquent, fournir un tableau distinct, l'auteur sera obligé, ou bien de reproduire plusieurs fois le même tableau, ou de laisser des lacunes. Après avoir critiqué en détail le mauvais style de cet ouvrage, les inexactitudes et les erreurs scientifiques dont il fourmille, les fautes grossières de traduction, lorsque l'auteur s'avise de reproduire les poètes anciens, Lessing cite *in extenso* un spécimen de la force d'invention de cet écrivain. C'est un long morceau, un rêve, qui n'est pas même un cauchemar, mais une froide, bizarre et prétentieuse allégorie, mêlée de descriptions incohérentes, où un génie apparaît au dormeur, et fait défiler devant lui tous les philosophes anciens et modernes et tous les règnes de la nature, pour aboutir à une apothéose de la raison et de la religion naturelle, entonnée par des milliers de

1. Dusch avait vivement critiqué le drame bourgeois de Lessing, *Miss Sara Sampson*, et avait refusé tout génie dramatique à l'auteur. Le jugement que porte sur lui l'auteur des *Lettres* est, non pas une vengeance, mais une légitime revanche.

voix. Ce chant, d'ailleurs, n'est encore qu'une imitation du poète anglais Thomson, « et, ajoute Lessing, comme il est prouvé que les rêves ne sont que des assemblages d'images déjà vues et connues, M. Dusch est excusé, de par la psychologie, de n'avoir pu composer une hymne à ses frais. »

D'autres exemples cités par Lessing sont également probants pour montrer à quels auteurs allaient alors la vogue et la faveur du public. Il fallait une critique impitoyable, comme celle que Lessing applique ici, pour déshabiller en quelque sorte ces réputations usurpées, mettre à nu leurs défauts et leurs infirmités, afin d'ouvrir les yeux du public, et lui faire honte de ses engoûments[1].

Pourtant quelques fleurs de vraie poésie avaient poussé sur ce sol stérile, et Lessing signale avec bonheur les *Chants du Grenadier,* de son ami Gleim. Il en cite de longs fragments, croyant sans doute ne pas pouvoir mieux les louer.

Une autre production lui fournit l'occasion de rendre un dernier hommage à un poète et à un ami, Ew. de Kleist, dont la mort récente lui avait arraché de si touchants regrets[2]. L'œuvre principale de Kleist, le *Printemps,* parue dix ans auparavant, ne pouvait trouver place dans les *Lettres*. Mais un autre poème : *Cissides et Paches*, paru dans l'année même, permet à Lessing

---

1. Dusch, à la différence des autres écrivains malmenés par Lessing, profita de la leçon et corrigea son style. Lessing du reste lui reconnaissait certaines aptitudes littéraires.

Le prologue d'inauguration du théâtre de Hambourg, loué par Lessing, paraît avoir eu Dusch pour auteur.

2. Voy. la Lettre de Lessing à Gleim du 6 septembre 1759. Ed. H. 20, I, p. 185.

de louer dignement cette belle nature d'homme et de poète. *Cissides et Paches* célèbre le dévoûment héroïque de deux amis, et personne mieux que Kleist n'était capable de chanter l'amitié, car personne mieux que l'ami de Lessing n'en avait éprouvé les émotions consolatrices et réconfortantes.

Dans la poésie légère, Lessing ne trouve à louer parmi les productions de l'année qu'un recueil de petits poèmes intitulé *Bagatelles* (*Tändeleien*) de Gerstenberg[1], dont plusieurs morceaux, par leur naïveté sans apprêt, « pourraient faire croire à un fragment de quelque poète grec, d'Alciphron par exemple, retrouvé dans une fouille d'Herculanum ». Mais tout n'est pas de même valeur dans ce recueil. Le *Chant d'un Nègre* (*Lied eines Mohren*), entre autres, est une imitation mal réussie du *Chant d'un Lapon*, de Kleist. Ces pastiches de poésie exotique et primitive amènent Lessing à citer quelques véritables chants populaires lithuaniens, des *Dainas*, qui ont toutes les grâces et tout le charme de la nature, que l'art n'a pas façonnée encore.

Cette source si riche de poésie, qui sera exploitée plus tard avec tant de science linguistique et de sens

---

1. V. Gerstenberg, né en 1737 dans le Schleswig, fit sa carrière en Danemark où, après avoir servi dans l'armée, il occupa diverses fonctions diplomatiques et juridiques.

Comme poète il a parcouru différentes phases. D'abord dans l'ouvrage dont il est question ici, il appartient à l'école des poètes anacréontiques. Plus tard il s'enrôle sous le drapeau de Klopstock (*Gedichte eines Scalden*). Enfin en 1768, par son drame *Ugolino* d'après Dante, production violente et échevelée, il se pose comme un des promoteurs de la *Sturm- u. Drang-Periode*. Dans un recueil critique, *Briefe über Merkwürdigkeiten der deutschen Literatur* (1766-67), il combat sur quelques points les *Literaturbriefe*, prend le parti du *Nordische Aufseher*, et se fait l'apologiste à outrance de Shakespeare.

poétique par Herder, est seulement soupçonnée par Lessing. Mais il ne mérite pas moins l'honneur d'être cité sur ce point comme un précurseur, timide il est vrai, de l'auteur des *Voix des Peuples* (*Stimmen der Völker*).

VII

Les *Lettres sur la Littérature,* sans être un manifeste d'école, sont néanmoins une œuvre réformatrice et même révolutionnaire. Elles n'affichent, il est vrai, que la prétention, assez modeste, de juger en toute liberté et franchise les productions littéraires, nées pendant la période de la guerre de Sept ans. Seulement, à l'occasion des ouvrages qu'il juge nous pouvons entrevoir les idées, les principes qui guident l'auteur; nous devinons un nouvel esprit, une nouvelle forme de la critique littéraire. Ce n'est pas tant ce qu'il juge, que la manière dont il juge, qui nous intéresse. Le critique a plus d'importance à nos yeux que les écrivains critiqués. Nous sommes frappés tout d'abord de l'indépendance d'esprit, de la préoccupation désintéressée, impersonnelle en quelque sorte, de ce qu'il croit être la vérité, qui dominent et inspirent tous les jugements de Lessing[1]. Il rompt courageusement avec les habitudes de la critique de son temps, complimenteuse et complaisante, asservie aux intérêts de coterie et d'école; trop indulgente ou trop dure, suivant qu'elle avait affaire à des amis ou à des adversaires; super-

1. « Voilà comme je suis, dit Lessing, ce que j'ai à dire aux gens, je le leur dis en face, dussent-ils crever de colère » (*vor Zorn bersten*). [*Vademecum für Hrn. Lange.*]

ficielle aussi, et fragmentaire; s'attachant aux détails, n'osant pas, par ignorance ou par faiblesse, aller au fond des choses. Lui, au contraire, pose en principe que, dans un ouvrage, on doit considérer tout d'abord le tout, l'ensemble, l'idée mère, dont les parties ne sont que le développement. « La beauté d'une œuvre ne repose pas sur des beautés de détail. Ces beautés doivent former un ensemble. Ce n'est que lorsque le tout est reconnu irréprochable, que le critique doit renoncer à le disséquer, et considérer l'ouvrage comme le philosophe considère le monde. Mais lorsque le tout produit un effet désagréable, lorsque je m'aperçois que l'artiste a commencé à travailler sans savoir ce qu'il voulait faire, je ne dois pas pousser la bienveillance jusqu'à pardonner un visage laid à cause d'une jolie main, ou une gibbosité à cause d'un pied charmant[1]. » Ce principe est d'une haute portée. Ainsi entendue, la critique devient ce qu'elle doit être, philosophique. Dans une œuvre littéraire, l'essentiel c'est l'idée, et la forme ne vaut que ce que vaut l'idée.

De ce point de vue élevé où se place Lessing, il ne peut que regarder avec dédain et colère la médiocrité qui envahissait et déshonorait la littérature. Aussi la poursuit-il sans pitié, tout d'abord, comme nous l'avons vu, dans la personne des mauvais traducteurs, qui défigurent les auteurs qu'ils traduisent, et gâtent la langue dans laquelle ils les traduisent. Cette haine de la médiocrité prétentieuse et outrecuidante jointe, chez lui à des principes sévères de style et de goût, à la conception d'un idéal littéraire bien supérieur à celui qu'il

1. Lettre 16.

rencontrait autour de lui, explique également la polémique acharnée qu'il engage contre Gottsched et ses partisans, injuste quelquefois à l'égard du chef, dont il ne veut voir que les défauts, dont il méconnaît les services réels rendus par lui à la littérature allemande.[1]

La précision, la rigueur logique, la sincérité dans la pensée et dans l'expression, voilà les qualités maîtresses de Lessing qui s'affirment dans ses *Lettres*. Ce sont celles aussi qu'il exige de tous ceux qui tiennent une plume, qui travaillent à l'instruction et aux plaisirs du public.

Les pensées vagues et obscures, qui sont bien souvent des pensées fausses qui craignent le grand jour; les erreurs et les sophismes provenant de l'ambiguïté des termes et de la confusion volontaire ou inconsciente des idées, Lessing les attaque, les poursuit, les démolit impitoyablement. Témoin, la polémique contre le *Censeur du Nord*, contre son christianisme sophistiqué, contre ses hérésies philosophiques et pédagogiques. Témoin aussi, sa critique acerbe de Wieland, et du mélange hybride de mysticisme religieux et de bel esprit mondain, auquel sacrifiait alors le jeune poète. Dans ces polémiques, se révèle avec éclat à la fois la justesse d'esprit, le ferme bon sens de Lessing, et en même temps son habileté et sa force dialectiques. Le même besoin de netteté dans la pensée et de précision dans la forme, dont son style donne un magistral exemple, le rend plus sensible aux défauts qu'aux beautés de la

1. Lessing prend vis-à-vis de Klopstock l'attitude qu'il se prescrit à lui-même, comme critique, vis-à-vis des maîtres, celle de « l'admiration mêlée de doute » (*bewundernd Zweifeln*).

poésie de Klopstock, qui se perd dans les sphères éthérées et ne parvient plus à prendre pied sur terre. Néanmoins il distingue Klopstock de ses vulgaires imitateurs, et pressent en lui, malgré tout, le génie d'un poète et l'espoir de la littérature allemande. De même il ne ménage pas les encouragements et les éloges, là où il croit entendre les accents de la vraie poésie, dans les *Chants d'un grenadier* de Gleim, dans le poème de *Cissides et Paches* de son cher Kleist.

Les biographes de Lessing ont attribué à l'influence excitante de la guerre de Sept ans, le ton agressif et belliqueux des *Lettres*; cette ardeur de combat qui va de l'avant sans crainte et sans ménagements, qui ne sait pas, ne veut pas se contenir ; ne craint pas d'aller trop loin, de dépasser parfois le but ; qui se bat pour le plaisir de se battre, et préfère aux joies de la victoire celles de la lutte. Mais il n'est pas nécessaire de chercher ici des causes extérieures. Nous les trouvons dans Lessing lui-même, dans ses instincts innés de batailleur, dans son tempérament créé, armé pour la lutte, pour qui la discussion est un besoin, un plaisir, une nécessité même ; car il n'arrive à bien posséder ses idées qu'en combattant celles des autres. Tel nous trouvons Lessing dans les *Lettres*, tel nous le retrouverons dans le *Laocoon*, dans la *Dramaturgie*, dans l'*Anti-Götze*. Seulement là, la polémique s'appuie sur un fond d'idées et de principes, sur une doctrine. Ici, cet élément dogmatique se dissimule. Lessing s'attaque moins aux idées qu'aux personnes qui les représentent, aux mauvais écrivains, aux propagateurs de sophismes et d'erreurs. C'est un nettoyage, par lequel doit débuter tout critique qui se pose en réformateur et en révolutionnaire.

Les *Lettres* ne sont donc pas un traité. Elles ne sont pas davantage un tableau complet de la littérature de l'époque. Sous ce rapport, elles n'ont pas tenu tout à fait ce qu'elles promettaient. Plus d'un nom, plus d'une œuvre qui devait y figurer, n'y paraît pas ; et l'on a pu dire avec raison que les *Lettres,* si Frédéric le Grand les avait lues, n'auraient pu que le confirmer dans son dédain de la littérature allemande. Seulement, si la matière de l'œuvre est parfois d'une médiocre valeur, partout et toujours, l'ouvrier est un maître ; et le Roi aurait pu constater que l'Allemagne, d'ores et déjà, possédait un critique et un écrivain, capable de relever la littérature nationale, et de lui donner les qualités qui lui manquaient.

La même année où parurent les *Lettres,* parut une autre œuvre, d'un caractère plus didactique et dogmatique : les *Dissertations sur la Fable* qui, avec la tragédie de *Philotas,* terminent cette première période de la vie littéraire de Lessing.

Dissertations sur la Fable.

Si les travaux précédents de Lessing, et aussi ceux qui suivent, offrent un caractère fragmentaire, non pas sans unité réelle et substantielle, mais sans liaison extérieure, sans enchaînement visible des parties, les *Dissertations sur la Fable* nous présentent sur une question spéciale, il est vrai, une théorie complète, un véritable traité, systématiquement ordonné. Ces dissertations sont au nombre de cinq et traitent successivement : « de la nature de la Fable ; de l'emploi des animaux

dans la Fable ; de la division des Fables ; de l'exposition des Fables ; d'une utilité particulière des Fables dans les écoles[1]. »

On peut s'étonner d'abord que Lessing consacre un travail assez important à un genre secondaire, et que lui-même, quoiqu'il s'y fût exercé avec succès, et qu'il y eût réfléchi souvent et de bonne heure déjà[2], ne considérait cependant pas comme essentiellement poétique, mais comme un genre mixte, comme la limite commune de la poésie et de la morale (*Gemeinschaftlicher Rain der Poesie und Moral*). Mais il ne faut pas oublier que la fable était fort en honneur et en vogue au XVIIIe siècle. Les fabulistes étaient nombreux[3], et le premier d'entre eux, un des poètes les plus populaires de l'Allemagne, Gellert, a dû la meilleure part de sa célébrité à la gaieté, à la bonhomie malicieuse, à la morale honnête et édifiante de ses fables. Les théoriciens littéraires, de leur côté, lui accordaient une grande importance. Pour Gottsched, qui vise surtout à l'utile sous une forme agréable (*utile dulci*), et demande à la poésie, avant tout, des leçons de sagesse et des règles de conduite, la fable est le premier des genres poéti-

1. Ces *dissertations* parurent en 1759, précédées de trois livres de fables.

2. A Leipzig, à l'Université, grâce à l'enseignement de Christ qui s'était particulièrement occupé d'Ésope et de Phèdre, Lessing avait étudié le fabuliste latin et tous ses imitateurs modernes. A Wolfenbüttel, comme bibliothécaire, il s'occupa encore de la Fable et travailla à une Histoire de la Fable ésopique. Sa dissertation sur les *Fables des Minnesänger*, date de cette époque. Elle a paru dans le premier fascicule des publications tirées de la bibliothèque de Wolfenbüttel.

3. Le savant historien de la littérature allemande, K. Gœdeke, en compte jusqu'à cinquante-six.

ques. Aux yeux des Suisses qui, plus avancés que Gottsched, placent la poésie dans l'imagination et dans le merveilleux, mais lui assignent tout de même comme but l'instruction morale, la fable, entre toutes les formes poétiques, a l'avantage de satisfaire à la fois la raison qui demande à être éclairée, et l'imagination qui trouve, dans le spectacle d'animaux doués d'intelligence et de parole, ce merveilleux dont elle est avide.

On voit que dans la Poétique de ces deux écoles rivales et opposées sur presque tout le reste la fable occupe la place d'honneur. Il est vrai qu'on confond sous ce nom l'épopée et la fable proprement dite, l'apologue, comme étant l'un et l'autre le récit d'une action. Mais cette erreur même, une des plus graves de l'esthétique de cette époque, car elle mettait sur la même ligne Homère, Virgile, Phèdre et Gellert, montre précisément la haute idée qu'on avait de la fable.

Il y avait donc pour Lessing un intérêt d'actualité à la soumettre à un examen sérieux, à en fixer les principes, à en faire la théorie. S'il ne réfute pas directement celles de Gottsched et de Breitinger, du moins, en donnant une définition précise du genre, en le circonscrivant rigoureusement, trop rigoureusement, empêchera-t-il qu'on en étende trop complaisamment les limites et qu'on en altère le caractère propre. Pour Lessing d'ailleurs, il n'y a pas de question secondaire. Tout ce qui peut exercer sa pensée, provoquer la discussion, faire jaillir des idées, ouvrir quelque vue nouvelle, détruire quelque erreur traditionnelle, sollicite son intérêt et sa curiosité.

Dans ces dissertations sur la fable, il suit encore sa méthode favorite. C'est en discutant les opinions d'au-

trui qu'il trouve celles qui lui semblent vraies. La vérité pour lui naît de la contradiction même.

Après avoir commencé par établir une division peu importante et toute formelle, entre les fables simples qui ne contiennent qu'une vérité générale, et les fables composées, qui appliquent en outre cette vérité à un cas particulier, Lessing passe successivement en revue, pour les rejeter l'une après l'autre, les définitions qu'ont données de la fable plusieurs fabulistes et critiques pour arriver ensuite, par élimination, à sa propre définition, dont nous aurons à notre tour à apprécier la justesse.

Lamothe définit la Fable : « Un enseignement caché sous l'allégorie d'une action. » Mais alors Tarquin, à qui son fils avait envoyé un messager pour le consulter sur la conduite à tenir à l'égard des habitants de Gabies, et qui pour toute réponse se mit à abattre les têtes des pavots dans le champ qu'il parcourait, Tarquin aurait donc fait une fable ! Évidemment non, pas plus que le père qui recommandait à ses fils les bienfaits de l'union, en leur montrant un faisceau de bâtons, qu'on ne pouvait briser qu'en les séparant. Ce sont là des actions, et la fable n'est pas une action, mais le récit d'une action. Ensuite, l'action de la fable n'est pas une action allégorique. L'allégorie ne dit pas directement ce qu'elle semble dire. Elle établit une relation d'analogie ou de similitude entre une action et un précepte moral, qu'elle présente ainsi symboliquement. Mais la fable ne procède pas ainsi. Elle n'établit pas une simple analogie entre le fait raconté et la leçon sous-entendue. Elle représente, dans un fait, une vérité générale, dont ce fait n'est qu'un cas particulier, et comme une incarnation

individuelle. Ainsi, dans la fable du Corbeau et du Renard, le renard n'est pas le symbole de la ruse; il est la ruse elle-même, personnifiée. Quand il s'empare du fromage, on ne peut pas dire qu'il y a analogie entre son action et le précepte : que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute. La fable n'est donc pas une allégorie. Le mot « instruction » aussi est trop large. La fable vise surtout à la leçon morale, et toute instruction n'est pas morale. Un autre fabuliste français, Richer, donne une définition de la fable également défectueuse: « La fable est un petit poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique[1]. » Mais à ce compte, chaque emblème, chaque représentation symbolique, serait une fable. L'image ne peut représenter un objet que dans un seul moment, dans une seule attitude. Elle ne peut pas nous montrer tous les changements successifs, toutes les transformations que subit cet objet. On peut bien, dans une image, reconnaître une vérité morale, comme, par exemple, dans l'image de Tantale, dévoré de soif au milieu de l'eau; et cependant ce n'est pas là une fable. La fable demande une suite d'images concourant à un but unique, et c'est là ce qu'on appelle une action. L'action est une suite de changements qui forment un tout, et l'unité de ce tout résulte de la concordance de toutes les parties en vue d'un but final. L'action, voilà donc la substance de la fable. Cette vérité énoncée ici par Lessing est très importante. Il l'étendra bientôt à la poésie tout entière, et lorsqu'il

---

1. Lessing, en critiquant cette définition, substitue très arbitrairement au mot *précepte* employé par Richer, celui de règle, qu'il trouve avec raison trop étendu, car tout métier, tout art a ses *règles* — et dans la Fable il ne s'agit que de leçons morales.

ajoute qu'une fable qu'on peut peindre n'est pas une bonne fable, car toute action est un changement, une suite de moments successifs, et ne saurait par conséquent être représentée dans un tableau, il indique d'avance le principe fécond qui sera développé dans le *Laocoon*. Toutefois, le sens du mot *action* a besoin d'être lui-même bien établi, pour convenir à la définition de la fable. Selon Le Batteux, qui définit simplement la fable : le récit d'une action allégorique ; supposant sans doute que l'épithète *allégorique* implique l'idée d'une moralité qui y est contenue, l'action ne serait qu'une entreprise conduite avec choix et dessein, et qui ne convient qu'à des êtres raisonnables. Si cette définition était vraie, les neuf dixièmes des fables existantes devraient être supprimées ; car dans la plupart, l'action qui en fait le fond, n'est pas précédée de délibération, et n'est pas faite en vue d'un but déterminé. Par exemple : Le cerf se mire dans une onde pure ; il rougit de ses maigres jambes et s'enorgueillit de sa belle ramure. Soudain derrière lui, retentit la chasse. Grâce à ses maigres jambes il peut se sauver dans le bois. Mais sa belle ramure s'embarrasse dans les branches et il est pris. Voilà bien une action. Mais où est le choix, la délibération, l'intention ? L'action principale, ici, est dans le faux jugement que le cerf porte sur lui-même ; rien de plus. Tout le reste est accessoire. Ainsi d'un grand nombre de fables, auxquelles ne convient pas la définition de Le Batteux, qui confond évidemment l'action de la fable avec l'action du drame et de l'épopée. Ici, le poète se propose surtout d'exciter les passions, et il ne le peut le faire que par le spectacle des passions représentées sur la scène. Mais il ne peut mettre ces passions

en scène et aux prises, qu'en leur donnant un but a atteindre, des obstacles à franchir ou à éviter. Il faut donc que les personnages, en qui s'incarnent ces passions, agissent avec choix et intention, en vue d'un but déterminé. Le fabuliste, lui, n'a rien à voir avec nos passions. Il ne veut agir que sur notre intelligence, nous enseigner une vérité morale, qu'il nous rend sensible par le récit d'une action. Mais cette action n'implique pas nécessairement, chez les personnages qui agissent, la conception d'un but à atteindre, d'une intention à réaliser. Ils n'agissent jamais sans motifs, car ce sont des êtres censés raisonnables. Seulement ils n'agissent pas nécessairement avec l'idée intentionnelle d'un but qu'ils poursuivent. L'auteur de la fable, lui, a une intention et un but. Mais les acteurs peuvent très bien n'en pas avoir, sans que la fable elle-même soit sacrifiée.

Lorsque la vérité morale, incarnée dans l'action de la fable, est devenue sensible pour nous, la fable est terminée. Le fabuliste a réalisé son dessein ; et peu nous importe que l'action, qui n'est ici qu'un prétexte, ait un dénoûment ou non. Lorsque le récit a mis en lumière la vérité morale qu'on veut nous enseigner, les personnages mis en scène ne nous intéressent plus. Nous ne désirons pas savoir, nous ne demandons pas ce qu'ils deviendront, ni comment finit l'histoire et si même elle finit. Dans le drame et dans la comédie, au contraire, nous demandons un dénoûment ; l'action et les personnages nous intéressent pour eux-mêmes, et nous ne sommes pas satisfaits si on ne nous laisse pas entrevoir leur sort. Lessing veut donc, et c'est là une distinction très juste et très féconde, qu'on n'entende pas seulement par.

action, un dessein conçu, délibéré, exécuté et achevé complètement, mais qu'on étende ce mot aux changements, aux mouvements intérieurs de la pensée, aux actes du jugement et du raisonnement, comme dans la fable du Cerf, dont le faux jugement seul est cause de sa perte [1]. Mais comme l'habitude du langage a consacré le sens ordinaire et courant du mot *action*, Lessing propose de dire que la fable ramène une vérité générale à un cas particulier, qui comprendra alors les deux acceptions dont le mot *action* est susceptible.

Arrivons enfin, à travers cette longue et laborieuse revue des différentes définitions de la fable, à celle qui, évitant tous les défauts des autres, sera la plus exacte, la plus complète, la seule vraie. « Dans la fable, une vérité morale sera, non pas cachée ni déguisée sous l'allégorie d'une action, mais ramenée à un cas particulier, de telle sorte qu'on n'y découvre pas seulement une analogie avec la vérité générale, mais qu'on l'y voie représentée elle-même tout entière ; car le général n'existe que dans le particulier et ne peut devenir visible pour l'intelligence que par le particulier. En outre, il faut que ce cas particulier, auquel on ramène la vérité générale, ne soit pas présenté simplement comme possible, mais comme un fait concret, réellement arrivé ;

---

1. Lessing va plus loin encore et blâme les critiques qui entendent l'*action* seulement dans le sens matériel, dans les actes extérieurs et visibles, qui s'accomplissent dans l'espace. « Il n'y a d'action pour eux, dans un drame, que lorsque l'amoureux tombe aux genoux de sa belle, que celle-ci s'évanouit, que les héros se battent, et, dans la fable, lorsque le renard bondit, le loup déchire, etc., et qui ne comprennent pas que toute lutte des passions, toute succession de pensées, dont l'une détruit l'autre, est une action. » Cette réflexion est d'une grande portée pour la conception et la théorie du drame.

autrement ce ne serait qu'un exemple, comme ceux dont se servent les sciences dans leurs démonstrations. Comme la fable n'agit sur l'intelligence que pour agir par elle sur la volonté, cette action sera plus efficace si la vérité lui est représentée concrètement dans un fait réel[1]. »

Il faut ne pas connaître la nature d'esprit de Lessing, pour s'étonner de le voir sur un sujet d'importance secondaire, déployer un si grand appareil de discussion et de distinctions logiques, pour aboutir à sa formule. Mais, quel que soit le sujet dont il s'occupe, il ne procède jamais autrement. Par la réfutation et l'élimination des opinions fausses, il arrive à former sur un sujet donné la définition qui lui semble la vraie. C'est la méthode socratique appliquée à la critique littéraire[2], et nous n'avons pas voulu abréger ni supprimer cette longue enquête instituée par lui, parce qu'elle est caractéristique de son esprit et de sa méthode.

Nous n'apprécions pas pour le moment la valeur de la définition de Lessing, et jusqu'à quel point en l'établissant il est conséquent avec lui-même. Cette appréciation sortira d'elle-même de l'analyse des *Dissertations,* que nous continuons.

Dans la seconde de ses dissertations, Lessing explique la raison de l'emploi des animaux dans la fable. Le Batteux, dans sa définition, admet comme chose naturelle et convenue, que les animaux sont les acteurs de la

1. Première dissertation.

2. Dans une des *Lettres sur la littérature* (la 11e), Lessing recommande à Wieland l'usage de la méthode socratique, comme très propre, étant maniée habilement, à découvrir les vérités les plus profondes.

fable : « La fable est une action allégorique communément attribuée aux animaux. » Mais il ne dit pas pourquoi. Breitinger, dans sa *Critische Dichtkunst*, professe que le merveilleux seul attire et séduit l'imagination; le merveilleux constitue l'essence même de la poésie. Or, comme la fable se propose de donner aux hommes des leçons de morale et de sagesse, elle doit emprunter des exemples et des personnages à la vie ordinaire, autrement elle n'aurait aucune efficacité. Mais l'imagination n'y trouverait pas son compte. Pour faire de la fable une création poétique, qui étonne et charme l'imagination, il faut y introduire le merveilleux, et le merveilleux consiste ici à faire parler et raisonner les animaux, ou d'autres êtres inférieurs; à les métamorphoser en êtres humains, en personnes morales. Lessing n'a pas de peine à réfuter cette explication. Ce don de la parole accordé aux animaux dans la fable, ce n'est pas là du merveilleux. Dans un conte de fées, oui; parce que là on voit tout à coup, et sans qu'on s'y attende, un animal parler, un objet inanimé prendre vie. C'est une surprise pour l'imagination. Mais dans la fable, on sait que les animaux parlent; on s'y attend; c'est chose admise, donc aucunement merveilleuse. Dans la fable, l'animal n'est qu'une représentation fictive de l'homme. C'est moins l'animal que l'homme supposé qui parle. C'est nous-mêmes que nous voyons dans l'animal, qui ne prête en quelque sorte que son nom, sa figure, son caractère typique.

Lessing donne de ce fait une explication ingénieuse, logiquement, sinon historiquement vraie [1]. C'est l'uni-

---

1. Herder explique la présence des animaux dans la fable, par la dis-

versalité et la permanence du type de l'animal qui justifient sa présence et son rôle dans la fable. En entendant prononcer le nom du loup, du renard, de l'agneau, on sait tout de suite à quoi s'en tenir sur leur personnalité. On sait d'avance comment ils parleront, comment ils agiront. Leur nom seul est un signalement et une description de leur individu; tandis que si l'on choisissait des personnages humains, même illustres, représentatifs de certains vices ou de certaines vertus : Néron, Socrate, Épaminondas, Marc-Aurèle, ces hommes ne seraient pas tout de même assez connus pour évoquer dans l'esprit de tout le monde le caractère qu'ils personnifient; et la brièveté nécessaire de la fable ne permet pas au poète de nous les présenter d'abord et de nous les faire connaître. De plus, les animaux, malgré leur analogie avec nous, n'excitent cependant pas notre antipathie au même degré que les hommes, s'ils étaient les héros de la fable, et comme celle-ci veut nous instruire et non nous émouvoir, qu'elle ne s'adresse qu'à notre raison, les émotions humaines qu'elle produirait en nous offusqueraient la vérité et rendraient moins efficace la leçon qu'elle prétend nous donner.

Dans la troisième dissertation, Lessing examine différentes opinions sur la division des fables, particulièrement celles de Le Batteux et de Wolf, dont il adopte les termes, mais en les commentant à sa manière et en les complétant. Comme ces distinctions trop subtiles et

---

position naturelle à notre imagination, d'attribuer la vie, l'activité, l'intelligence aux êtres de la nature. La fable, selon lui, est faite pour le peuple et pour les enfants. « Elle n'a jamais été inventée par des philosophes abstraits, pour des philosophes abstraits. »

arbitraires n'ajoutent rien à l'idée et à la définition qu'il a données dans les deux premières parties, nous avons jugé inutile de les reproduire ici. De même pour la cinquième, où l'auteur traite de l'utilité des fables dans les écoles. Il voudrait les faire servir à exercer et à développer l'esprit d'invention des élèves, en leur apprenant à découvrir de nouvelles applications morales dans des fables connues.

La plus intéressante pour nous de ces dissertations, c'est la quatrième, qui traite de l'exposition (*Vortrag*) ou plus exactement de la forme de la fable. Là, Lessing met en présence les trois fabulistes qui représentent chacun une forme différente, un type original de la fable : Ésope, Phèdre, La Fontaine. Il les compare, il les juge, et accorde la préférence à celui qui seul, selon lui, représente la fable dans toute sa vérité, dans toute sa pureté. Il va sans dire que ce sera celui qu'il a imité lui-même, et dont il a tiré sa propre définition : Ésope, le véritable, le seul maître, la parfaite incarnation de la fable, qui en a réalisé le mieux l'idée, par la brièveté concise du récit, sans ornement, sans développements ; qui ne dit que ce qui est absolument nécessaire pour représenter à l'intelligence, dans un fait particulier, une vérité morale. « Il ne connaît pas de milieu entre ce qui est nécessaire et ce qui est inutile. »

Toutes les fables qui s'éloigneront de ce modèle, ne seront pas de vraies fables, et le critique n'en fera aucun cas. Il estimera peu le talent qu'y auront, mal à propos, dépensé leurs auteurs. Phèdre encore trouve presque grâce à ses yeux. « Il avait incontestablement l'idée de s'en tenir à Ésope, et là où il s'en est écarté, c'est malgré lui, contraint en quelque sorte par les

exigences du mètre et du style poétiques ; et chaque fois qu'il l'a fait il a commis quelque lourde bévue. »

On devine bien que Lessing sera beaucoup plus sévère pour La Fontaine, dont les fables ressemblent si peu à celles d'Ésope, et aux siennes, et ne répondent que très imparfaitement à la définition presque géométrique qu'il en a donnée. La Fontaine d'ailleurs est Français. L'occasion est bonne de démolir une de nos gloires les moins contestées, et malheureusement trop admirée et imitée en Allemagne. Lessing, il est vrai, proteste contre tout reproche de parti pris et de prévention hostile : « Je n'en veux pas, dit-il, à La Fontaine, mais à ses admirateurs aveugles et à ses imitateurs. » Mais en attendant, c'est La Fontaine qui paiera pour eux. Il l'appelle d'abord un « singulier génie » (*ein sonderbares Genie*) sans expliquer autrement le sens de cet éloge équivoque.

A-t-il au moins par une étude approfondie, par une critique impartiale des fables de La Fontaine, justifié la médiocre opinion qu'il en a ? Nullement. Lessing est avant tout l'homme de la théorie, des définitions abstraites et absolues. Il lui suffit que les fables de La Fontaine ne répondent pas au type de la fable, représenté par Ésope, et au *Canon* définitif établi par lui-même. Il n'en faut pas davantage pour condamner le fabuliste français. Dans ces *Dissertations,* nous trouvons déjà la méthode et la tactique de la *Dramaturgie*. Là aussi, on posera la définition de la tragédie d'Aristote, comme la seule vraie, la seule possible ; et toute œuvre qui s'en écarte, comme celles des classiques français, n'est pas une tragédie, n'en mérite pas le nom. De même encore que, dans la *Dramaturgie*, Lessing jugera Cor-

neille, moins par ses pièces que par ses préfaces, et qu'il triomphera contre lui, de l'aveu ingénu de sa préférence pour *Rodogune,* une de ses plus faibles pièces ; de même ici, c'est le jugement que, dans sa modestie naïve, La Fontaine porte sur ses propres fables, qui servira à Lessing de pièce justificative pour sa critique. La Fontaine reconnaît avec une aimable loyauté « qu'on ne trouvera pas dans ses fables l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable ; que ce sont là des qualités qui sont au-dessus de sa portée ; que c'est par cette seule raison qu'il ne peut imiter Phèdre en cela, et qu'il a cru qu'il fallait, comme compensation, égayer l'ouvrage plus que Phèdre ne l'a fait[1] ». « Quel aveu! s'écrie Lessing. A mes yeux cet aveu lui fait plus d'honneur que toutes ses fables. » Je le crois ; car cet aveu vous suffit pour avoir raison contre La Fontaine ; en affectant de le prendre à la lettre et de le croire sur parole ; et cependant le mot de Fontenelle que vous citez, est parfaitement juste et vous donne tort : « C'est par pure bêtise que La Fontaine s'est mis au-dessous de Phèdre. » Aussi tout le mérite de La Fontaine est d'avoir *égayé* la fable (Lessing prend ce mot dans le sens le plus restreint [*Lustigkeit*], qui n'est pas tout à fait celui que La Fontaine entendait lui donner) ; d'en avoir fait un joli jouet (*ein artiges Spielzeug*), rien de plus. Voilà à quoi se réduit tout le mérite de La Fontaine, et toutes les qualités qui font de ses fables, autant de petits chefs-d'œuvre : la vérité des caractères et des peintures, le charme du dialogue et du récit, la grâce naïve du style, se résument pour Lessing dans

1. Préface de La Fontaine.

ces seuls mots : gai bavardage (*lustige Schwatzhaftigkeit*).

Que faut-il penser maintenant de la conception de la fable que Lessing adopte; qu'il proclame la seule vraie, et d'après laquelle il juge toutes les productions qui rentrent dans ce genre?

La fable ésopique est incontestablement une des formes de la fable ; elle a son mérite, sa raison d'être, son utilité. Lessing l'a faite sienne, parce qu'il l'a trouvée vraie; mais surtout appropriée à son tempérament littéraire; parce qu'elle exige du fabuliste précisément les qualités qu'il possède lui-même : le sens philosophique, la justesse et la pénétration d'esprit, le trait épigrammatique, la concision nerveuse du style. La fable qui demande autre chose n'est pas pour lui plaire. Il n'en veut pas, et puisqu'il s'agit ici de fable, on ne peut s'empêcher de penser à ce personnage qui dédaignait les raisins, on sait pourquoi. Mais cette fable ésopique et lessingienne, est-elle la seule possible? Est-il défendu à un fabuliste d'en imaginer une autre ?

La fable ésopique n'est ni la seule ni la première forme de la fable. Elle n'est qu'une forme dérivée, relativement moderne, de l'antique épopée animale, née aux époques primitives, dans l'Inde, en Orient, en Germanie, non du besoin d'instruire et de moraliser, mais de l'intimité de l'homme avec la nature, de son commerce familier avec les animaux, ses serviteurs, ses compagnons, ses auxiliaires, dont il observe les mœurs; dont il comprend le langage; auxquels bientôt il prête des raisonnements, des passions, des aventures, et qui deviennent ainsi, comme les grands guerriers, les acteurs et les héros de ces légendes, de ces récits populaires.

De cette épopée primitive est sortie plus tard la fable. La réflexion, les allusions satiriques aux hommes et aux événements du jour, ont peu à peu remplacé la simplicité purement narrative des premiers temps. On a appliqué à des situations de la vie humaine ces récits et ces peintures de la vie animale. On en a tiré des leçons, des conseils pratiques, des règles de conduite. La largeur épique s'est rétrécie et condensée en une petite narration, destinée à mettre en évidence une vérité morale. De là la fable proprement dite, dont la Grèce nous offre les premiers modèles. Les Grecs n'ont pas vécu comme les Orientaux dans l'intimité de la nature. L'épopée animale n'a pas fleuri chez eux. Mais chez ce peuple actif, raisonneur, vivant de la vie publique, peuple d'orateurs, de philosophes, de politiciens, la fable prit une autre forme, un caractère didactique et pratique, et devint l'auxiliaire de la morale et de la politique. Aristote dans sa *Rhétorique* la range avec l'*Exemple* parmi les moyens de persuasion. Ésope a donné son nom à cette forme nouvelle de la fable. En est-il l'inventeur ? On ne saurait l'affirmer. Ésope, d'ailleurs, est un personnage semi-légendaire, dont l'origine et la vie sont diversement racontées. Il n'a rien écrit. Il parlait ses apologues. Il est certain que parmi ses récits il en est beaucoup venus d'ailleurs, d'Orient peut-être, qui se sont mêlés aux siens et ont été mis sous son nom. Quoi qu'il en soit, la fable ésopique ne vise qu'à l'instruction, et néglige tout le reste. Lessing, plus préoccupé de son utilité morale que de sa valeur poétique, a voulu lui conserver ce caractère, qui seul à ses yeux pouvait en garantir l'efficacité. « Si je dois être instruit d'une vérité morale, il faut que je puisse em-

brasser la fable d'un coup d'œil, et pour le faire il faut qu'elle soit aussi courte que possible [1]. Mais tout ornement nuit à cette brièveté, car sans lui, elle pourrait être encore plus courte: « donc les ornements sont contraires au but de la fable ». Ce raisonnement est très contestable. A ce compte, la comédie, par exemple, n'aurait aucune efficacité morale, puisque l'enseignement qu'elle veut donner arrive très tard, à la fin de la pièce. Mais Lessing raisonne autrement, et il s'applique à réduire ses fables au strict nécessaire, à la plus rigoureuse simplicité [2]. Après en avoir composé quelques-unes en vers dans sa jeunesse, pendant sa courte période d'inspiration poétique, il s'amenda plus tard, et les trois livres publiés en 1759 ne contiennent que des fables en prose; car le vers est déjà un ornement nuisible à la clarté et à la brièveté. Dans l'entretemps Lessing avait sérieusement médité la théorie de la fable. Il « s'étonnait que la voie suivie par Ésope et qui conduisait droit à la vérité, fût délaissée par les modernes, pour les sentiers fleuris de la narration prolixe et bavarde [3] ». Ses fables ne sont que trop conformes à cette théorie : « Un ardent coursier passe au galop monté par un jeune garçon. Un taureau sauvage

1. Ce n'est pas seulement la fable, c'est aussi le drame que Lessing essaie de réduire à sa plus simple expression. La tragédie de *Philotas*, qui est de la même année que les *Dissertations*, en est une application et un exemple.

2. Il a appliqué ce même procédé de simplification à plusieurs fables de La Fontaine en même temps qu'il les a modifiées sur quelques points. Il a corrigé La Fontaine comme il se vantera dans la *Dramaturgie* de pouvoir refaire n'importe quelle tragédie de Corneille. La gloire de La Fontaine n'a pas eu trop à en souffrir. (Voy. à ce sujet la judicieuse appréciation de M. Crouslé : *Lessing et le goût français*, p. 119.)

3. Préface des *Dissertations*.

crie au cheval : Quelle honte! je ne me laisserais pas conduire par un enfant! — Moi bien, répond le cheval. Quel honneur serait-ce pour moi de jeter à bas un enfant? » Ou bien encore : « On demandait à l'aigle : Pourquoi tiens-tu tes petits si haut dans les airs? L'aigle répondit : Oseraient-ils, devenus grands, s'approcher si près du soleil si je les élevais tout bas près de la terre? » Et ainsi de presque toutes les autres. Les fables de Lessing sont de véritables fables *express*. Celles qui sont plus longues, le sont à cause de la nature même du sujet, mais toujours sans rien qui anime et colore le récit; sans aucun trait d'imagination ou de sensibilité. Tout y est raisonnable, abstrait, d'une froide nudité. « Il n'a même pas, comme le remarque très justement Saint-Marc Girardin, la gravité ni la hauteur des sentences de la sagesse antique. La morale de ses fables n'est souvent qu'une morale piquante et juste... Le lecteur est tenté de se dire que ce n'était pas la peine de faire une fable pour si peu [1]. »

Chez Lessing, ici comme partout, le critique domine. Ses fables sont d'un philosophe du XVIII[e] siècle, qui n'est pas poète et qui ne veut pas l'être. Herder a déjà signalé cette différence entre les fables d'Ésope et celles de Lessing. Tout au plus leur accorde-t-il d'être « un genre plus fin des fables ésopiques [2] ».

Mais en ramenant la fable à la philosophie, à laquelle la rhétorique l'avait enlevée; en la dépouillant de tout ce que l'imagination du poète peut y ajouter, sans l'é-

1. *Étude sur La Fontaine et les fabulistes*, t. II, p. 382.

2. *Galerie grosser und weiser Männer* : Herder, *Sämmtliche Werke*, 11. Band.

tendre toutefois hors de ses limites naturelles, il l'a dépouillée en même temps des qualités qui lui sont inhérentes, et qui en font le charme et l'intérêt : le naturel et la naïveté. Le grand germaniste J. Grimm, qui a si bien compris et remis en lumière le caractère de l'antique épopée animale, ne peut approuver la théorie de Lessing : « Sans doute, chez Lessing, les animaux conservent leur caractère. Mais ce qu'ils font, ne nous intéresse qu'en vue de la morale qu'on attend. La brièveté est aux yeux de Lessing l'âme de la fable. Mais on peut affirmer au contraire qu'elle en est la mort, car elle en détruit la substance intime (*den innern Gehalt*) [1]. »

Ce jugement de J. Grimm, et d'autres encore, sont la meilleure réfutation des reproches dédaigneux adressés par Lessing à La Fontaine, et réhabiliteraient, s'il en avait besoin, notre grand fabuliste [2]. La Fontaine a fait le contraire de ce que fait Lessing. Il a ramené la fable à la poésie ; il lui a conservé son véritable caractère, son charme poétique, sans lui enlever son efficacité morale. Toute la gloire et tout le génie de La Fontaine sont là. La poésie rend la vie aux êtres et aux choses, dont la philosophie les a dépouillés. Au lieu de désigner simplement par le nom abstrait de leur espèce, les person-

1. *Von der Thierfabel. Auswahl aus den kleinern Schriften*. Berlin, 1871.

2. Nous devons dire cependant que J. Grimm, qui se montre assez sévère pour Lessing, n'est pas plus sympathique pour cela à l'égard de La Fontaine. Il lui reproche surtout de manquer de naïveté (!) de n'avoir pas la simplicité primitive de l'antique épopée animale, de n'avoir jamais atteint la copieuse plénitude de la vraie fable. C'est accuser La Fontaine d'être l'homme de son siècle, et non du moyen âge ; d'avoir fait la fable telle qu'il l'entendait et de l'avoir accommodée au goût de ses contemporains. Il ne faut demander à un auteur et à une époque que ce qu'ils peuvent produire.

nages de ses fables, les animaux, il les fait vivre, agir, parler, dialoguer devant nous, en leur prêtant le caractère, les mœurs, les passions, le langage qui leur conviennent. Ce ne sont plus de vagues entités, des signes algébriques en quelque sorte; ce sont des personnes auxquelles nous pouvons nous intéresser, que nous pouvons aimer, plaindre ou détester. Ils ne sont pas seulement les intermédiaires anonymes et impersonnels de la pensée du moraliste. Ils existent par eux-mêmes et pour eux-mêmes, sans que la leçon morale en souffre. Le squelette décharné est redevenu un corps vivant, un être animé. En outre, ils ne se développent plus dans le vide. Ils ne sont plus détachés de leur milieu naturel; ils sont placés dans le décor qui convient à cette « comédie aux cent actes divers » dont ils sont les acteurs.

La Fontaine a fait œuvre de poète; mais il a fait en même temps œuvre de moraliste. La leçon que nous retirons de ses fables n'est pas moins persuasive et salutaire, parce qu'elle nous a divertis et charmés avant de nous instruire [1].

La conclusion de tout ceci, c'est que Lessing a donné de la fable une théorie savante et subtile, et qu'il a fait, conformément à cette théorie, des fables raisonnables, philosophiques, instructives, qui font penser, mais qui ne charment pas, et qui n'auront jamais la popularité qui est la vraie gloire du poète.

La Fontaine, lui, a peu réfléchi sur la nature et les conditions de la fable. Mais en se laissant aller à son

1. Personne n'a mieux établi la différence entre la fable philosophique d'Ésope et de Lessing et la fable poétique de La Fontaine que Taine dans sa magistrale *Étude sur les Fables de La Fontaine*.

naturel; en suivant l'inspiration de son génie, il a fait des fables, œuvres de raison et de poésie à la fois, qui charment et qui instruisent, et que tous, jeunes et vieux, lisent et savent par cœur[1].

1. Nous avons déjà vu par le jugement de Grimm, et par les réflexions de Herder, que la théorie de Lessing sur la fable n'a pas pour elle l'infaillibilité et la vérité absolue que lui attribue son auteur. Dès leur apparition, dissertations et fables furent attaquées avec violence par Bodmer* qui avait de bonnes raisons d'en vouloir à Lessing, détracteur obstiné de ses poèmes bibliques. Dans un opuscule (*Lessing'sche unæsopische Fabeln*) sous le pseudonyme de H. Axel, il l'accuse d'avoir pillé d'anciens fabulistes, et essaye de réfuter sa théorie sur la fable. Lessing répondit à cette diatribe dans la 127e *Lettre sur la Littérature* **.

De nos jours la théorie de Lessing a trouvé un défenseur dans Gervinus (*Geschichte der deutschen Dichtung*, t. I, p. 127), qui combat la théorie de Grimm sur l'origine commune de la fable et de l'épopée animale, regarde Ésope comme le véritable père de la fable et approuve Lessing de l'avoir ramenée à sa véritable nature.

* Un article du journal étranger, tout en louant l'esprit, la finesse, la profondeur philosophique des fables de Lessing, qu'on appelle « un des plus heureux génies de l'Allemagne », fait ses réserves sur la théorie et sur les fables, dont la précision affectée ne s'accorde pas avec le caractère de la fable. On dit très justement que « s'il ne s'agissait que de nous conduire tout droit à la vérité, on se passerait de la fable elle-même ».

** Lessing lui-même, malgré la certitude infaillible qu'il attribue à sa théorie, ne se faisait pas illusion sur l'accueil qu'elle rencontrerait ainsi que ses fables. En envoyant l'exemplaire à Gleim, il les traite de fadaises (*Lappalien*) et il « prévoit que ni ses fables ni ses dissertations ne pourront obtenir le suffrage d'un poète ni le sien par conséquent » (Éd. Hempel, vol. 20, p. 186). Ce ton détaché à propos de ses œuvres est du reste habituel à Lessing. Il parlera de même de son *Laocoon* et de sa *Dramaturgie*.

DEUXIÈME PARTIE

CRITIQUE ESTHÉTIQUE

CHAPITRE I[er]

Le Laocoon.

I

Quels furent les motifs qui déterminèrent Lessing à quitter Berlin pour Breslau; à renoncer à la société de ses amis, à sa chère liberté à laquelle il avait sacrifié déjà plus d'une position peut-être avantageuse; à accepter, lui homme d'étude et de studieux loisir, le poste de secrétaire du gouvernement prussien auprès du général de Tauenzien, qui commandait alors en chef la place forte de Breslau[1]?

On a dit que Lessing ne se sentait plus tout à fait à l'aise dans son milieu de Berlin; que l'accord entre lui et ses collaborateurs n'était plus aussi complet qu'auparavant. En effet, on trouvait Lessing trop tranchant,

---

1. Lessing avait déjà eu occasion de faire la connaissance du général de Tauenzien, pendant son séjour à Leipzig (1755-1758), dans le cercle d'officiers prussiens où l'avait introduit son ami E. de Kleist. Des relations d'estime réciproque s'étaient établies entre l'homme de guerre et l'homme de lettres.

trop intransigeant dans ses jugements sur certains écrivains en vue et en renom, qu'on tenait à ménager. En outre, Nicolaï inclinait de plus en plus vers ce christianisme *déchristianisé,* antipathique à Lessing, réduit, ou peu s'en faut, à la philosophie du sens commun et à la morale utilitaire. La polémique des *Lettres sur la littérature,* contre Cramer et Basedow, n'avait pas été approuvée [1]. Malgré ce désaccord qui existait entre les opinions, l'amitié était restée intacte. Néanmoins on comprend que Lessing pouvait désirer, l'occasion lui en étant offerte, d'échapper à ces discussions, à ces froissements, et de quitter, pour un temps, ce milieu saturé de critique et de polémique. « Il en avait assez de Berlin, et il pouvait croire que ses amis en avaient assez de lui [2]. »

Toutefois, des motifs plus intimes et plus pressants, et qu'il avoue lui-même, déterminèrent Lessing à accepter des fonctions si étrangères à ses occupations et à ses goûts : « J'ai trente ans, écrit-il à Ramler; je dois songer à remplir ma bourse, et, ajoute-t-il, il est temps de vivre parmi les hommes, et non plus au milieu des livres [3]. » Mais ce qui le pousse également, c'est le désir du changement et du nouveau. Ce sont les ins-

1. Quelques-unes de ces *Lettres* furent supprimées, paraît-il, et manquent dans les éditions berlinoises des œuvres de Lessing. Voici le jugement de Fichte, adversaire déclaré de Nicolaï : « Notre héros (Nicolaï) avec les autres (Lessing et Mendelssohn) avaient entrepris une croisade victorieuse contre quelques mauvais rimeurs, mais pas si glorieuse dans d'autres parties, par exemple dans la philosophie. Son grand compagnon d'armes (Lessing) comprit peu à peu que c'était une mauvaise affaire et entreprise dans une société qui n'était pas la meilleure. Il se retira. » (*Nicolaï's Leben und sonderbare Meinungen.*)

2. Lettre à Ramler (6 décembre 1760).

3. Même lettre.

tincts nomades et même un peu bohêmes de sa nature, qui expliquent en partie les fréquents déplacements, les pérégrinations continuelles qui remplissent son existence Cette fois encore, il veut voir d'autres visages, recueillir de nouvelles impressions, recevoir de nouvelles excitations intellectuelles, une nouvelle pâture pour son esprit toujours avide de s'étendre. Il veut « s'encoconner (*sich einspinnen*) pendant un temps, comme un ver informe, pour reparaître ensuite à la lumière comme un bel oiseau ». Son départ (novembre 1760) ressemble à un coup de tête, à une fuite. Il s'en va, comme il avait déjà fait [1], sans prévenir personne, sans faire ses adieux à ses amis, sans même donner congé à sa propriétaire.

Arrivé à Breslau, le voilà transporté subitement dans un milieu tout nouveau, en pleine vie militaire, en plein camp, au moment de la guerre de Sept ans le plus critique pour Frédéric le Grand. Comme secrétaire du général en chef, il est chargé de la correspondance administrative, de rédiger des rapports, de régler des comptes [2]. Il a aussi à s'occuper de la question des monnaies, que le roi de Prusse, pressé par des embarras financiers, soumettait à de fréquentes altérations [3].

Au milieu de ses occupations administratives qui absorbaient régulièrement une bonne moitié de la jour-

---

1. Voy. première partie, chap. Ier, Détails biographiques.

2. La correspondance de Lessing (vol. 20, éd. Hempel) contient plusieurs lettres, ou plutôt billets d'affaires signés Tauenzien, mais rédigés par Lessing.

3. Ces changements, dont Lessing avait un des premiers connaissance, lui eussent fourni d'excellentes occasions de fructueuses opérations financières Mais, trop honnête pour s'enrichir de la sorte, il résista toujours aux sollicitations des spéculateurs qui s'adressaient à lui.

née, on ne s'étonnerait pas qu'un littérateur, un philosophe, dût se trouver mal à l'aise, tout dépaysé, et qu'il n'accomplît pas toujours sa besogne avec entrain et bonne humeur. Cependant le service ne paraît pas en avoir souffert et les relations de Lessing avec son chef restèrent toujours excellentes.

Pour remettre l'équilibre dans ses facultés trop absorbées par ce travail matériel, trop tendues dans le même sens, Lessing, comme toutes les natures vigoureuses, usait de distractions violentes. Il les trouva dans la société des officiers qu'il fréquentait assidûment, et où il se livra au jeu avec ardeur, avec passion. « Si je jouais froidement, disait-il, je ne jouerais pas. » Le jeu était pour lui plus qu'un plaisir, c'était un exercice hygiénique, qui lui fouettait le sang, favorisait la circulation, l'occupait, tout en laissant pleine liberté à sa pensée[1].

Toutefois, cette existence partagée entre des occupations et des distractions également fatigantes, devait laisser, ce semble, peu de place pour les travaux littéraires. Aussi les amis de Lessing s'inquiètent et s'alarment-ils, comme feront plus tard les amis de Gœthe, entraîné dans le tourbillon de Weimar. Sa réputation

1. Ce régime, favorable à la santé de Lessing, convenait médiocrement à son propriétaire, qui ne pouvait supporter de voir son locataire rentrer au logis à des heures impossibles, au milieu de la nuit, à l'aurore. Comme Lessing ne tint aucun compte de ses observations réitérées, le propriétaire, fabricant de pain d'épices de son état, se vengea comme savent se venger les artistes, en confectionnant des pains d'épices à l'effigie de Lessing, grotesquement caricaturé, et qui eurent grand succès; est-ce à cause de la bonne qualité de la marchandise ou à cause de la notoriété du sujet? Nous l'ignorons. Lessing eut le bon esprit de ne pas se fâcher. Mais il chercha un autre propriétaire plus accommodant et qui ne fabriquait pas de pains d'épices.

son talent, son avenir leur semblent gravement compromis. Lessing lui-même, au début de son séjour, paraissait partager leurs appréhensions. Le doute, le découragement l'avaient saisi. On voit par ses lettres qu'il regrette amèrement le parti qu'il avait pris. Il voudrait, sans avoir cependant le courage de s'y résoudre, rompre l'engagement qui le lie : « Ah! très cher ami, écrit-il à Mendelssohn, votre Lessing est perdu; dans un an d'ici vous ne le reconnaîtrez plus. Lui-même ne se reconnaîtra plus. Oh! sacrifier ainsi à je ne sais quels desseins, mon temps, le bien le plus précieux que je possède[1]. » Ailleurs encore, s'appliquant à lui-même le mot célèbre d'une comédie de Molière, il s'écrie : « Qu'allais-je faire dans cette galère ! »

Et même, lui qui en avait eu assez de Berlin et de son entourage, il en est à regretter tout ce qu'il a laissé derrière lui : les réunions intimes, le *Club du vendredi*[2]. « Je ne sais ce que je donnerais pour pouvoir, une fois chaque semaine, manger, rire et discuter mon soûl, en compagnie de braves gens, et surtout discuter sur des choses que je ne comprends pas[3]. » Heureusement ce découragement ne dura pas longtemps, et Lessing eut bientôt raison contre ses amis et contre lui-même.

Vers la fin de la seconde année, ses goûts d'étude et de production le reprennent. Dès son arrivée d'ailleurs, il a déjà noué des relations avec quelques savants notables de Breslau. Le professeur Klose lui montre les richesses de la bibliothèque publique, lui fait visiter les églises et les couvents, où se trouvaient quelques ta-

1. *Œuvres*, vol. 20, p. 199.
2. Fondé en 1748 et qui, paraît-il, subsiste encore.
3. Ramler, *Œuvres*, vol. 20, p. 194.

bleaux de maîtres. Il discute théologie avec le recteur Leuschner; il fréquente Arletius, l'érudit recteur de l'école de Sainte-Élisabeth; même il ne dédaigne pas la société d'un professeur Straube, ancien disciple et collaborateur de Gottsched, une des victimes de son impitoyable critique [1]. Enfin il ne négligeait pas le théâtre où les farces d'Hanswurst l'attiraient plus que les pièces régulières, même les siennes. En définitive, les années de Breslau, si affairées, si dissipées, perdues en apparence pour la littérature, sont en réalité l'époque la plus féconde, l'époque décisive, pendant laquelle Lessing prépare et en partie exécute ses œuvres les plus importantes, celles où apparaissent la maturité et l'originalité de son génie réformateur, dans les différentes directions où il s'est déployé [2]. Les relations, les occupations, les distractions même de ces années n'y ont pas été inutiles.

D'abord la vie militaire dont il partage à la fois les travaux et les plaisirs, fournit à son observation les traits dont il composera les figures principales de sa *Minna de*

1. Voy. *Briefe die neueste Literatur betreffend.* Lettre 17.

2. Le philosophe Fichte, dans un écrit polémique dirigé contre Nicolaï, parle de Lessing et constate que l'époque où « l'esprit de Lessing s'affirme et prend sa forme définitive, coïncide avec son séjour à Breslau. C'est alors que son esprit, au milieu d'occupations administratives qui lui sont absolument étrangères, et qui chez lui ne font que glisser sur la surface, se recueille en lui-même, pousse ses racines à l'intérieur. Dès ce moment, on peut signaler chez lui un effort constant en profondeur et vers ce qu'il y a d'essentiel dans le savoir humain. » (*Nicolaï's Leben und sonderbare Meinungen.* 1801.) Cité par Danzel. — Lessing lui-même, relevant d'une assez sérieuse maladie, écrit à Ramler (avant 1764) : « L'époque sérieuse de ma vie approche ; je commence à devenir un homme, et je me flatte qu'avec cette fièvre chaude, j'ai usé le reste de mes folies de jeunesse. » (*Œuvres*, vol. 20, p. 233.)

Barnhelm, la première pièce vraiment originale, prise sur le vif des mœurs et des caractères allemands et qui délivrera la scène nationale de l'imitation trop servile du théâtre étranger.

Ensuite il réunit et coordonne les matériaux de son *Laocoon,* qui fixe à la poésie son domaine, ses limites, ses lois et ses droits.

Enfin, toujours pendant son séjour à Breslau, il étudie Spinoza et, reprenant ses études théologiques, il s'enfonce dans la lecture des Pères de la primitive Église chrétienne. Il prépare ses armes et ses munitions de guerre pour sa lutte contre le luthéranisme intolérant et fanatique du pasteur Gœtze, sa dernière campagne, qui couronnera l'œuvre de réforme littéraire et d'émancipation intellectuelle à laquelle il a voué sa vie.

Nous parlerons plus tard des œuvres de critique et de polémique religieuse qui termineront la carrière de Lessing. *Minna de Barnhelm* trouvera sa place après la *Dramaturgie,* quand nous mettrons les œuvres dramatiques de Lessing en présence de ses théories.

C'est le *Laocoon* qui va maintenant nous occuper. Lessing nous donne dans cet ouvrage ses vues, ses réflexions, ses théories sur les arts plastiques et sur la poésie, sur les différences qui les distinguent et les limites qui les séparent[1]. Toutes ces questions relatives aux beaux-arts, à leur nature, à leur objet, aux facultés

1. Dans ce chapitre, nous avons mis à profit, outre les ouvrages déjà mentionnés, le commentaire très considérable, très étendu, de Hugo Blümner : « *Lessing's Laocoon, zweite Auflage* (Berlin, Weidmann, 1880), où l'auteur a réuni, avec une science et une patience remarquables, toutes les explications, tous les renseignements esthétiques, historiques, bibliographiques, qui peuvent servir à éclairer dans toutes ses parties l'œuvre de Lessing.

de l'âme auxquelles ils se rattachent, à l'idée du Beau dont ils sont l'expression, sont devenues depuis le XVIIIe siècle une partie essentielle et intégrante, un domaine important de la philosophie, une science nouvelle qui s'appellera *l'Esthétique*. Elles ne sont plus reléguées comme autrefois dans les traités techniques ; elles ne préoccupent plus seulement quelques artistes supérieurs qui réfléchissent sur leur art. Elles sont étudiées, discutées par les philosophes, par les littérateurs, par les amateurs d'art, en France, en Angleterre, en Allemagne. On voit se produire de toutes parts, tantôt des systèmes, des dissertations dogmatiques, tantôt des essais légers, des observations et des réflexions détachées, sur tel ou tel point spécial.

Lessing, dont la curiosité, toujours en éveil et en arrêt, se portait sur toutes les parties du monde intellectuel; lui qui s'occupait de tout ce qui pouvait nourrir, féconder, exercer son intelligence, donner matière à réflexion et à discussion, Lessing ne pouvait rester indifférent à ces questions nouvelles qui étaient à l'ordre du jour de la critique et de la philosophie.

Déjà par ses fortes études classiques à Leipzig, sous Ernesti et Christ, il avait été initié, quoique superficiellement encore, à la connaissance de l'art antique. A toutes les époques de sa vie de littérateur et de critique, nous le voyons qui s'intéresse aux questions d'esthétique et d'archéologie. Il étudie toutes les publications importantes sur ces matières. Il amasse sans cesse des faits, des idées, qu'il féconde par ses propres réflexions. Il écrit une préface pour la traduction de l'ouvrage célèbre de l'Anglais Hogarth : *Analysis of Beauty,* par son ami Mylius, et plus tard une recension du même ou-

vrage dans la *Gazette de Voss*. Il se propose de traduire l'ouvrage de Burke : *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Et non seulement il veut traduire, mais ajouter à sa traduction toutes sortes d'élucubrations personnelles[1] (*verschiedene eigene Grillen*)[2].

Il est un de ceux qu'intéresse le plus vivement l'opuscule révélateur et suggestif de Winkelmann : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, paru en 1755, et auquel le *Laocoon* doit sinon son existence, du moins son titre et son point de départ. Ces problèmes d'art et d'esthétique sont aussi le sujet habituel des entretiens de Lessing avec ses amis de Berlin, avec Mendelssohn et Nicolaï, et nous en trouvons des traces fréquentes dans leur correspondance. Ils ont en quelque sorte collaboré, le premier surtout, au *Laocoon*. Leurs observations et leurs critiques n'ont pas été inutiles à Lessing.

C'est pendant le séjour de Breslau que ces problèmes le préoccupent particulièrement. Les idées, les réflexions amassées depuis longtemps, fermentent dans sa tête et tendent à prendre corps. Il écrit plusieurs dissertations qui ont pour objet la poésie, les arts plastiques et leurs rapports, mais qui sont sans lien, sans unité systématique, et qu'il se propose d'abord d'intituler : *Hermæa* (trouvailles faites par hasard).

Il emporte ces fragments à Berlin, où il revient en

---

1. Lettre à Mendelssohn, janvier 1758.

2. Postérieurement au *Laocoon*, parurent encore les *Lettres archéologiques* (*Briefe antiquarischen Inhalts*) et une dissertation : *Comment les anciens ont représenté la mort* (*Wie die Alten den Tod gebildet*) [1768 et 1769]. Voy. chap. II.

1765. Là il fait une nouvelle étude de Winkelmann dont l'ouvrage capital, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, avait paru l'année auparavant. Cet ouvrage suscite en lui des objections, des réflexions nouvelles sur la matière. Il se décide alors à compléter, à coordonner ces fragments, et pour rendre à la fois hommage à Winkelmann dont il admire le génie et les découvertes, et discuter en même temps son jugement sur les œuvres de l'art antique, à l'occasion du groupe célèbre de Laocoon et de ses deux fils mordus et étouffés par des serpents, il intitule son ouvrage *Laocoon*, qui parut en 1766 et dont le sous-titre : *Des limites de la peinture et de la sculpture*, indique le véritable sujet.

La question des rapports et des limites respectives de la poésie et des arts plastiques n'avait pas pour Lessing seulement un intérêt général et de pure théorie, mais un intérêt d'actualité immédiate et pressante, car il y voyait engagées les destinés mêmes et l'avenir de la poésie allemande.

Au XVIII[e] siècle, les esthéticiens, les critiques d'art aussi bien que les poètes et les artistes, la théorie aussi bien que la pratique, admettaient comme chose certaine et démontrée, l'analogie intime, voire même l'identité de la poésie et des arts plastiques, peinture et sculpture ; et cette confusion, acceptée comme un dogme, tournait au détriment des arts plastiques et surtout, ce qui préoccupait Lessing, au détriment de la poésie.

Cette confusion date de loin. Elle se justifie en partie par les analogies naturelles que présentent ces deux ordres d'art, tous deux ayant le même objet : le Beau, et la même source : l'imagination créatrice de l'homme. En toute chose d'ailleurs, ce sont les ressemblances qui

frappent avant les différences. Les habitudes du langage aussi semblent autoriser cette confusion, par les nombreuses métaphores empruntées à la peinture, concrète par sa nature, pour désigner les qualités, les procédés de la poésie, plus abstraite et plus immatérielle.

Dans l'antiquité, cette solidarité était acceptée comme chose naturelle. Chez les philosophes et chez les théoriciens de la poésie et de l'éloquence, chez Aristote, Cicéron, Horace, Quintilien, on trouve de fréquentes comparaisons entre les deux ordres d'art, et des applications des uns aux autres. Mais l'instinct infaillible des artistes et des poètes anciens, le sentiment juste qu'ils avaient des conditions et des limites de leur art, ce privilège que leur accorde Lessing « de ne faire en aucune chose ni trop, ni trop peu », les préservaient des fâcheuses conséquences de cette union trop étroite. Mais, dès le moyen âge, le symbolisme chrétien fit servir la peinture à la représentation allégorique des idées religieuses et morales, et ainsi suppléa à l'écriture et à la parole, pour l'instruction religieuse du peuple. A partir de la Renaissance, artistes et théoriciens acceptèrent cette union ; on la retrouve appliquée dans les peintures allégoriques des grands maîtres du XVe et du XVIe siècle, proclamée comme une vérité indiscutable dans tous les traités sur la peinture et dans toutes les poétiques de l'époque [1].

L'autorité de l'antiquité, souveraine alors en toutes matières, semblait donner force de loi à cette théorie. Dans les fictions des poètes grecs, qui attribuaient aux

1. Un des plus importants est le *Dialogo della Pittura* de Ludovico Dolce (1557).

arts une origine commune et divine ; dans les doctrines des philosophes qui leur assignaient un but commun : l'imitation de la nature, on croyait trouver la consécration irrévocable de leur union et de leur solidarité intimes. On prenait au sérieux et au pied de la lettre, l'antithèse ingénieuse du poète grec Simonide. On s'efforçait de faire de la peinture une poésie parlante, et de la poésie une peinture muette. Le « *ut pictura poesis* » d'Horace, détourné de son véritable sens, détaché de son entourage, était considéré comme le principe fondamental de la théorie des beaux-arts.

Au XVIIIe siècle, cette fausse conception non seulement subsiste, mais se développe et se fortifie par les secours nouveaux que la spéculation philosophique et l'analyse psychologique apportent à l'étude théorique des beaux-arts.

En France, en Angleterre, en Allemagne, littérateurs, artistes et philosophes, à l'envi, insistent avec plus ou moins de force sur les caractères et les procédés communs de la poésie et de la peinture. Ainsi l'abbé Dubos[1] et Le Batteux en France[2], ainsi Shaftesbury, Harris, Webb en Angleterre, acceptent et proclament cette théorie. Breitinger, un des chefs de l'École de Zurich, dans sa *Critische Dichtkunst*, et dans d'autres écrits qui ont fait époque et autorité en Allemagne dans la première moitié du XVIIIe siècle, développe longuement dans tous ses détails et ses applications, la thèse que la poésie n'est qu'une peinture. Un des prin-

1. *Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique* (1719).
2. *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1746), ouvrage très répandu en Allemagne, et plusieurs fois traduit. La traduction la plus connue est celle de Ramler (1758).

cipaux critiques d'art de cette époque en Allemagne, Chr Fr. v. Hagedorn, le frère du poète, dans ses « Considérations sur la peinture » (*Betrachtungen über die Malerei* [1762]), ne pense pas autrement.

Winkelmann lui-même, le révélateur enthousiaste des chefs-d'œuvre de l'art grec, adopte et reproduit à son tour la doctrine des Suisses sur le rôle de la peinture. Il lui assigne des limites aussi larges qu'à la poésie. Il encourage ainsi les peintres à imiter les poètes, à représenter comme eux les choses invisibles, en d'autres termes, à cultiver l'allégorie. Ce qui distingue à ses yeux Rubens entre tous les poètes modernes, c'est d'avoir imité Homère, c'est d'être un peintre poète [1]. L'Anglais Spence, dans son ouvrage *Polymetis* (1747), que Lessing prendra à partie dans le *Laocoon*, cherche, comme l'avait déjà essayé Addison, à expliquer les descriptions des poètes anciens, par les œuvres des artistes, qui ont représenté les mêmes sujets, persuadé qu'il est, que les uns n'ont fait qu'imiter les autres. En France, le comte Caylus, amateur d'art et connaisseur érudit de l'antiquité, contre lequel nous verrons Lessing argumenter longuement ; dans ses *Tableaux tirés de l'*Iliade *et de l'*Odyssée, voit dans toutes les descriptions d'Homère, autant de tableaux qui n'attendent que le pinceau des peintres, qu'il exhorte à s'inspirer de ce modèle [2].

Cette alliance étroite entre la peinture et la poésie, préconisée de toutes parts, semble d'abord étendre le

---

1. Dans une dissertation parue en 1766 dans la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste*, Winkelmann développe sa théorie sur l'Allégorie.
2. Pour les détails, voyez l'introduction historique placée en tête du *Commentaire* de Blümner.

domaine et multiplier les ressources de l'une et de l'autre. En réalité, elle les affaiblit et les dénature. Sans doute, un artiste de génie — d'illustres exemples le prouvent — peut en tirer un heureux parti. Mais érigée en principe et en règle, elle déplace le but et l'objet véritable des arts plastiques, aussi bien que de la poésie, et les pousse dans une fausse voie. L'histoire de l'art et l'histoire de la poésie au xviiie siècle en sont un frappant témoignage.

La peinture, ambitieuse de lutter avec la poésie, d'exprimer comme elle des idées philosophiques, des vérités générales et abstraites, donnait dans l'allégorie et délaissait la nature. La poésie à son tour, jalouse de réaliser les effets de la peinture, de faire de la plume un pinceau, s'attachait à la description minutieuse du monde extérieur et visible, au détriment des idées et des sentiments, son véritable domaine.

La poésie descriptive, du moins telle qu'on la concevait alors, qui demande plus d'habileté que d'inspiration, offrait à la médiocrité patiente et ingénieuse, de précieuses ressources et des succès assurés. Aussi voyons-nous cette végétation parasite se développer avec une luxuriante abondance, en France et en Angleterre, pendant une bonne partie du xviiie siècle. En Allemagne, nous la rencontrons déjà au xviie siècle, dans les deux écoles silésiennes, chez Opitz, et dans tout son faux éclat chez Lohenstein et chez Hoffmannswaldau. Plus tard, les Brockes, les Drollinger, les Haller, les Kleist, à l'imitation du poète anglais Thomson, avec plus ou moins d'art et de sens poétique, pratiquent le même genre, et sacrifient à la mode du jour. Cette aberration du goût et du sentiment poétique était

un danger, particulièrement pour l'avenir de la poésie allemande, qui commençait à renaître, et qui déjà allait à la dérive. Lessing, gardien vigilant et attentif des mouvements de la littérature, toujours en quête d'une erreur à combattre, d'un abus à redresser, d'une réputation équivoque à démolir, Lessing dut s'alarmer de cet état de choses. C'est à cet esprit si rigoureux, fanatique de clarté et de logique, ennemi des équivoques, des confusions d'idées et de mots, source inépuisable d'erreurs et de malentendus; toujours préoccupé, — ce qui est l'œuvre essentielle du critique, — de bien définir, de bien préciser, de marquer nettement les caractères propres et les différences des idées et des choses; c'est à Lessing qu'il appartenait de mettre fin à ces compromis équivoques entre la poésie et les arts plastiques, de trancher définitivement cette question de frontières, toujours incertaine et pendante.

Antérieurement déjà, dans son mémoire *Pope un métaphysicien,* fait en collaboration avec Mendelssohn, il avait nettement séparé la poésie et la métaphysique; dans sa *Dissertation sur les Fables,* il avait rigoureusement, trop rigoureusement, circonscrit le domaine de la Fable; dans sa correspondance avec Mendelssohn, il insiste sur la différence qui sépare la Tragédie et l'Épopée; et plus tard, dans sa polémique religieuse contre l'orthodoxe et fanatique pasteur Gœtze, nous verrons qu'il ne veut pas qu'on confonde la Religion et la Théologie.

Ici, dans le *Laocoon,* il déterminera par des exemples, par des inductions et des déductions logiques, la nature, l'objet propre des arts plastiques et de la poésie; il établira quels sont les moyens et les ressources

dont dispose chaque art pour réaliser son objet; il montrera où réside la force, la beauté propre de chacun; il lui assignera son domaine propre; lui défendra d'en sortir, et ne lui permettra que dans certains cas prévus et fixés, quelques discrètes incursions dans le domaine du voisin.

Lessing, nous l'avons dit, était bien préparé, bien armé pour réfuter les fausses théories sur la nature et l'objet des beaux-arts et de la poésie, et surtout pour défendre la poésie contre ses propres erreurs et ses propres excès. Il le sera un peu moins, en présence des arts plastiques, lorsqu'il s'agira de justifier les principes théoriques et abstraits, par l'examen des œuvres vivantes des artistes. Très au courant de l'histoire de l'art, qu'il avait étudiée dans les livres, dans les ouvrages des critiques, dans les mémoires des savants, il ne connaissait qu'imparfaitement, indirectement, par des gravures et des descriptions, les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture. Il avait peu fréquenté les musées très rares d'ailleurs et très incomplets à cette époque en Allemagne, sauf celui de Dresde, mais qu'il n'avait vu qu'en passant. Il conçut, il est vrai, le projet de visiter l'Italie et la Grèce, mais plus tard seulement, après la publication du *Laocoon*. Ce projet d'ailleurs il ne put le réaliser que plus tard, et encore très imparfaitement, et sans aucun profit pour son éducation artistique[1]. Il n'a pas eu comme Winkelmann, son maître et son modèle, le bonheur de voir de près les

1. S'il faut en juger d'après le *Journal* de son voyage d'Italie (*Œuvres*, p, 19. Éd. Hempel), les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture ne paraissent pas avoir beaucoup sollicité l'attention de Lessing ni parlé à son imagination. Ce *Journal* ne contient que de sèches notices

plus belles créations du génie grec ; de vivre dans leur commerce journalier ; de se pénétrer, de s'enivrer de leur beauté divine. Par là il se distingue de Winkelmann, lequel est artiste avant tout, amoureux contemplateur des belles œuvres d'art, qui sont pour lui comme des êtres vivants. Lessing lui, esprit éminemment raisonneur et logicien, comprend l'art plus qu'il ne le sent. Il est critique, philosophe, archéologue et antiquaire, plus qu'il n'est artiste [1]. De là dans le *Laocoon*, sans compter qu'à cette époque la connaissance de l'art antique était encore à ses débuts, des erreurs, des lacunes, des digressions inutiles sur des questions d'érudition, des jugements trop absolus, qui sont d'un théoricien raisonnant dans l'abstrait, et auxquels l'histoire de l'art et les œuvres des artistes ont donné, depuis, de fréquents démentis.

Le *Laocoon* n'est pas un traité dogmatique. Lessing se défend d'avoir eu ce dessein. Ce sont, déclare-t-il modestement dans son introduction, « des matériaux sans ordre pour un livre, plutôt qu'un livre ». « Aussi bien, ajoute-t-il, ce ne sont pas les traités systématiques qui nous manquent à nous autres Allemands [2]. »

---

sur les antiquités, sur les bibliothèques, sur les savants italiens, des détails d'érudition archéologique, etc. C'est le *Journal* d'un archéologue et d'un antiquaire, non d'un artiste ; bien différent de celui de Gœthe.

1. Ni Winkelmann n'a su comprendre Lessing et se familiariser avec sa méthode, ni Lessing n'a su apprécier pleinement le génie et l'individualité de Winkelmann. Mais ils avaient néanmoins l'un pour l'autre la plus haute estime, et savaient se rendre justice réciproquement. Quand Lessing apprit la mort de Winkelmann, sa douleur fut sincère, bien que laconiquement exprimée comme toujours dans de semblables circonstances : « Voilà le deuxième écrivain à qui j'aurais volontiers donné quelques années de ma vie », écrit-il à Nicolaï. — Voy. sur Winkelmann, notre Introduction générale.

2. *Laocoon*, préface. *Œuvres*. Éd. Hempel, vol. 6.

Toutefois, si l'unité extérieure et visible manque au *Laocoon,* l'unité interne et intime ne lui fait pas défaut. Si Lessing ne suit pas en droite ligne le chemin qui des principes mène aux conclusions, s'il se promène au lieu de marcher résolument vers son but ; s'il aime à s'arrêter en route pour étudier de plus près quelque fait, quelque détail intéressant pour lui, il ne perd pas pour cela de vue son objectif ; il y revient toujours et ses digressions mêmes l'y ramènent. Ces parties en apparence détachées forment chacune à part un tout solide, une chaîne de raisonnements fortement liés, et se coordonnent comme d'elles-mêmes en un ensemble dans l'esprit du lecteur.

Mais l'œuvre elle-même, telle que nous l'avons, n'est pas complète. Outre la première partie, publiée, et qui elle-même n'est pas achevée, le *Laocoon* devait embrasser deux autres parties, et former une Poétique et même une Esthétique complètes.

Ce plan n'a pas été exécuté. Mais Lessing a laissé des fragments, des ébauches, des notes détachées, des indications sommaires, recueillis et publiés dans ses *Œuvres posthumes*[1], et qui permettent d'entrevoir quelques parties de l'œuvre entière. Elles sont utiles aussi, pour l'intelligence de la partie que nous possédons, qu'elles éclairent et complètent sur plusieurs points[2].

---

1. Les fragments faisant suite au *Laocoon*, publiés déjà partiellement par les principaux éditeurs des œuvres de Lessing, Karl Lessing (1788), Eschenburg (1792), et plus récemment et plus abondamment par Lachmann et Wendelin v. Maltzhan, ne l'ont été tout à fait complètement que par Hempel (vol. 6 des œuvres complètes de Lessing) ainsi que par Blümner (ouvrage cité), quoique avec quelques différences dans l'ordre et la disposition.

2. La partie de cette poétique projetée qui concerne l'art dramatique

Nous abordons maintenant l'exposition et l'analyse du *Laocoon*, à laquelle nous mêlerons le moins possible nos observations personnelles, et sur quelques points de détail seulement. Nous réservons à la discussion et à l'appréciation critique de l'œuvre de Lessing la seconde partie de ce chapitre.

Toute l'argumentation du *Laocoon* est suspendue au jugement que porte Winkelmann sur les chefs-d'œuvre de la sculpture antique, et que Lessing place en tête de son ouvrage. Voici comment s'exprime Winkelmann ; « La marque distinctive des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture antiques consiste dans une noble simplicité et une grandeur tranquille dans les attitudes et dans l'expression. De même que la mer, dans ses profondeurs, reste toujours tranquille, quelque furieuse que soit l'agitation à sa surface, de même l'expression des physionomies chez les Grecs montre, malgré les passions les plus vives, une âme grande et calme. »

Winkelmann cite comme exemple, le groupe du *Laocoon*[1] dont « ni le visage ni l'attitude ne laissent voir

---

a été en partie exécutée, sous forme fragmentaire il est vrai, et détachée dans la *Dramaturgie de Hambourg*.

Lessing, sans doute dans un moment d'humeur contre l'indifférence de ses compatriotes, avait eu l'intention de traduire et de continuer son *Laocoon* en français. On a conservé la préface écrite par lui : *Œuvres*, 6, éd. H., p. 325-327. Lessing, il faut l'avouer, se vante et s'avance beaucoup en déclarant, pour justifier sa tentative, que « cette langue lui est, dans ces matières, tout au moins aussi familière que l'autre ». Cet échantillon et quelques autres encore montrent avec évidence que la prose française de Lessing ne possède absolument aucune des qualités de sa prose allemande, pas même la correction. Mais nous aurions mauvaise grâce à critiquer un étranger qui nous fait honneur en écrivant dans notre langue. C'est un hommage doublement flatteur de la part d'un adversaire aussi décidé de l'influence française en Allemagne.

1. Ce groupe, trouvé en 1512 à Rome, est un des plus beaux orne-

dans leur violence extrême les souffrances atroces qui le torturent. Il ne crie pas comme le Laocoon de Virgile, mais pousse des soupirs anxieux et oppressés. La grandeur de l'âme fait contrepoids à la douleur physique... Cette expression de grandeur morale surpasse la beauté qui est l'œuvre de la nature[1]. »

Lessing, sur la foi de Winkelmann, son guide et son maître dans la connaissance de l'art antique, accepte sans discussion cette appréciation du caractère des œuvres plastiques de l'antiquité grecque, que la critique esthétique de nos jours n'admet plus dans sa généralité trop absolue[2]. Mais ce qu'il n'accepte pas, c'est l'explication que donne Winkelmann; c'est la cause à laquelle il attribue cette atténuation, apportée par les artistes grecs à l'expression des émotions et des passions violentes. La critique de Virgile jetée en passant, et puis la comparaison avec Philoctète, ont surpris Lessing. C'est de là qu'il partira et qu'il exprimera ses idées dans l'ordre même où elles se sont développées chez lui[3].

---

ments des Galeries du Vatican. Quant à l'époque et à la date de sa création, les archéologues ne sont pas encore tombés d'accord.

1. *Gedanken....*, p. 24 de l'édition de B. Seuffert : *Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts.* Heilbronn, Henninger, 1885.

Dans son grand ouvrage : *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2ter Theil, ch. I., Winkelmann donne une description plus complète encore du groupe de Laocoon.

2. Grâce à la connaissance bien plus étendue et plus complète que nous avons aujourd'hui de l'art grec, on peut citer beaucoup d'œuvres capitales, qui prouvent que les artistes grecs n'ont pas reculé devant l'expression des mouvements violents de l'âme. Le groupe même de Laocoon sur lequel Winkelmann appuie son jugement, a été interprété dans un sens tout contraire. Voy. Overbeck : *Geschichte der griechischen Plastik*, II, p. 281. — Feuerbach : *Der Vaticanische Apollo.* — Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler.* Blümner, p. 435.

3. *Laocoon*, chap. I.

Cette divergence sera donc le point de départ de la théorie de Lessing, sur la nature propre des arts plastiques et les différences qui les séparent de la Poésie.

Si le Laocoon du groupe ne crie pas, le Laocoon, dans le récit de Virgile, au II[e] livre de l'*Énéide,* comme le fait remarquer Winkelmann lui-même, pousse des clameurs terribles :

Clamores simul horrendos ad sidera tollit.

Laocoon, dit encore Winkelmann, souffre comme Philoctète. Mais Philoctète, dans la tragédie de Sophocle, crie, remplit de ses gémissements douloureux l'île de Lemnos, où il a été abandonné par Néoptolème. Les deux poètes, en faisant ce que le statuaire n'a pas jugé à propos de faire, ont-ils donc ignoré ou violé une loi essentielle de leur art ? Ces deux personnages nous paraissent-ils moins intéressants, pour avoir laissé un libre cours à leurs douleurs ? Ce n'est sans doute pas pour les diminuer à nos yeux, que Virgile et Sophocle nous les ont présentés ainsi !

Mais non, le cri, la franche expression des mouvements même les plus violents de l'âme, n'est pas un signe de faiblesse morale ; n'est nullement incompatible avec le courage et avec l'héroïsme. Précisément, les Grecs eux-mêmes en sont la preuve. Les héros d'Homère, les dieux même, crient lorsqu'ils sont blessés. Mars, atteint par la lance de Diomède, pousse des cris terribles « comme si dix mille guerriers furieux criaient tous ensemble[1] [2] ».

---

1. Chap. I. — 2. Herder soutient contre Lessing que les guerriers

Lessing cite encore d'autres passages d'Homère, qui prouvent, selon lui, que les Grecs ne rougissaient point, comme d'une faiblesse, des manifestations naturelles et spontanées de la douleur, et que chez eux le courage, le sentiment du devoir, la force morale n'en souffraient aucunement. Dans cette prétendue vertu qui nous fait étouffer nos cris ou nos larmes, il ne veut voir qu'un faux héroïsme, un orgueil déplacé, une pose théâtrale, qui fait violence à la nature, et dont aiment à faire parade les Barbares du Nord, les gladiateurs mourants[1]. Sur la scène, elle ne saurait produire qu'une froide admiration; mais non cette pitié humaine et sympathique, qui nous fait éprouver à nous-mêmes, en quelque sorte, les souffrances de Laocoon et de ses fils, les douleurs et les tourments de Philoctète.

Quoi qu'il en soit de la valeur historique et psychologique de cette thèse, Lessing en tire cette conclusion : Puisque crier se concilie très bien, dans l'idée des Grecs, avec la grandeur et la force d'âme, il n'est pas exact de dire que si l'artiste grec n'a pas représenté le Laocoon criant, comme l'a fait Virgile, c'est parce que cette manifestation bruyante de la douleur est contraire à cet héroïsme moral qui, selon Winkelmann, est le caractère distinctif des œuvres de la sculpture grecque. C'est un autre motif qui a déterminé l'artiste à ne pas faire ce qu'a fait le poète latin, dans son récit du sup-

---

d'Homère tombent très rarement, presque jamais en criant. (*Kritische Wälder. Erstes Wäldchen*, chap. 1.) *Œuvres complètes*, vol. 11.

1. Herder (*loc. cit.*) prétend qu'il n'est pas exact d'opposer les Grecs aux Barbares, quant à l'expression naturelle et humaine de la douleur. Il prouve par des exemples que les anciens Celtes, les Scotes, les Ires ne diffèrent en rien des Grecs sous ce rapport. « Ce qui est humain se retrouve chez tout être humain. »

plice de Laocoon. Ce motif n'est pas d'ordre moral, mais d'ordre esthétique. Il faut le chercher dans la nature propre de l'art plastique, dans le principe qui en inspire toutes les manifestations. Ce principe, c'est la Beauté, but unique, loi absolue de l'art grec; la Beauté sous sa forme la plus parfaite, celle du corps humain, la seule que l'artiste jugeât digne de son ciseau ou de son pinceau, et qu'il s'attachait à reproduire exclusivement, à moins que les exigences du culte religieux auquel l'art grec était subordonné, ne l'obligeassent à en faire le sacrifice[1].

Sauf ce cas, c'est la seule perfection de l'objet représenté, qui devait ravir le spectateur de l'œuvre; et ce n'est qu'accidentellement et accessoirement, que l'artiste, pour s'exercer ou pour se reposer, se laissait aller à reproduire la beauté vulgaire des espèces inférieures.

Quant aux artistes qui, dans l'antiquité déjà, avaient pour spécialité la reproduction de la réalité laide ou vulgaire, qui, comme Pauson[2], s'attachaient de préférence aux difformités de la figure humaine, ou, comme Pyreikus[3], descendant plus bas encore, se plaisaient à peindre des boutiques de barbier, des ateliers, des ânes, des herbes potagères, avec le réalisme minutieux des peintres modernes de l'école hollandaise, Lessing a pour eux le même mépris que leurs contemporains qui, à l'en

1. La distinction établie par Lessing dans l'art grec entre les œuvres d'un caractère purement esthétique et celles inspirées par la religion est beaucoup trop absolue, et démentie par l'histoire de l'art. V. Feuerbach : *Der Vaticanische Apollo.*

2. Peintre grec, contemporain d'Aristophane.

3. A vécu probablement du temps d'Alexandre le Grand.

croire, leur refusaient le nom d'artiste et les qualifiaient de *riparographes :* peintres de boues (*Kothmaler*)[1].

La loi même, en Grèce, protégeait l'art contre ses propres erreurs et punissait la reproduction des êtres et des objets laids. A celui-là seul qui avait été trois fois vainqueur aux jeux olympiques on accordait l'honneur d'une statue, sans doute pour ne pas multiplier les portraits déplaisants[2].

Dans l'art grec qui représente la perfection même de l'Art, tout ce qui est incompatible avec la beauté de la forme doit lui être sacrifié, et tout ce qui n'y est pas contraire doit au moins lui être subordonné. Ainsi, les passions qui se manifestent au dehors par de hideuses contorsions, et qui mettent le corps dans une situation si violente que les belles lignes, les purs contours qui le circonscrivent dans l'état de repos, sont dérangées ; ces passions, ou bien les artistes grecs renonçaient à les exprimer, ou bien ils les baissaient d'un ton en quelque sorte, les ramenaient à un degré inférieur, susceptible encore de revêtir une belle forme. Jupiter qui lançait la foudre, sous le ciseau du sculpteur, devenait Jupiter sévère. Le désespoir s'atténuait en tristesse et, là où cette atténuation n'était pas possible, Timanthe imaginait de couvrir d'un voile, la figure d'un père ivre de douleur et de désespoir. Il laissait deviner ce qu'il n'osait peindre et sacrifiait ainsi l'expression à la loi supérieure de l'art, à la Beauté[3].

1. Chap. II. — Lessing a altéré le terme grec ῥωπογράφος qui signifie peintre de menus objets, d'objets de pacotille, et qui désigne plus justement ce genre de peintres, et les sujets qu'ils choisissaient de préférence. Des ateliers, des ânes, des herbes potagères ne sont pas de la boue.

2. Chap. II.

3. Chap. II. — Dans un passage de la correspondance de Lessing et

Telle est la véritable raison pour laquelle le maître grec n'a pas voulu représenter Laocoon dans tout le paroxysme de la douleur physique, poussant des hurlements furieux. Pénétré des nécessités et des convenances de son art, il travaillait en vue de la Beauté, dans les circonstances données de la douleur physique qui, dans son expression grimaçante, était incompatible avec elle. Il fallait qu'il la diminuât ; il fallait qu'il changeât le cri en soupir, non parce que le cri trahit une âme sans force et sans grandeur, mais parce qu'il défigure la physionomie et détruit les lignes pures et harmonieuses de la Beauté[1]. Mais, se demande Lessing, cette loi n'a-t-elle qu'une autorité relative ? ne vaut-elle que pour l'art antique ? Lessing qui, comme Winkelmann, voit dans l'art grec la perfection idéale de l'art

---

de Mendelssohn, nous trouvons déjà exprimée cette idée, avant Winkelmann. « Les sculpteurs n'ont jamais présenté les dieux et les héros en proie à une passion trop violente. On trouve chez eux la nature au repos et les passions accompagnées d'une certaine tranquillité d'âme, qui couvre le sentiment douloureux de la pitié comme d'un vernis d'admiration et de respect. » On compare également le Laocoon de Virgile et celui des sculpteurs grecs. « Celui-là exprime très bien la douleur, ceux-ci nous le montrent domptant la douleur, et les sculpteurs surpassent le poète d'autant que la pitié seule est inférieure à une pitié mêlée d'admiration et de respect. »

1. Quoique Lessing ne se soit pas attaché dans le *Laocoon*, à donner une définition dogmatique de l'Art et du Beau, l'idée qu'il en a, ressort clairement de tout l'ensemble de l'œuvre. Le but de l'Art pour lui, c'est le Beau et non, comme l'enseigne l'esthétique de Baumgarten, le plaisir subjectif de l'âme, résultant de la perception de la perfection sensible. Le Beau sans doute produit le plaisir (*das Vergnügen*) mais le plaisir n'est pas indisponsable. Il est subordonné à la loi, et il dépend de la volonté du législateur de le permettre ou de l'interdire. Le Beau existe par lui-même ; il est à lui-même sa loi. La proportion et l'harmonie des lignes et des contours constituent la Beauté qui réside donc essentiellement dans la forme. Mais quelques passages, prouvent aussi que la forme pour Lessing n'est pas indépendante du fond de l'*Idée*, surtout en poésie et dans le drame.

lui-même, sans doute ne le croit pas. Cependant il est obligé de convenir que l'art moderne a considérablement élargi ses limites; qu'il ne se borne plus seulement à la reproduction de la belle forme humaine; que le beau absolu n'est plus son unique objet, mais qu'il recherche surtout l'expression, le caractère[1].

L'artiste moderne est plus tolérant que l'artiste grec. Celui-ci eût renvoyé l'homme difforme qui voulait se faire peindre, en lui citant l'épigramme d'un poète: « Qui donc voudrait te peindre, puisque personne ne veut te voir? » Celui-là, au contraire, lui ferait bon accueil et lui dirait: « Tout difforme que tu es, je te peindrai tout de même. Si on n'a pas de plaisir à te voir, on aura du plaisir à voir mon tableau, qui témoignera du mérite de mon art, capable de peindre si ressemblant un monstre comme toi. »

Lessing constate comme un fait, cette différence entre l'art antique et l'art moderne, mais sans l'approuver. En tout cas, l'expression, à ses yeux, n'a qu'une valeur inférieure, et doit être entièrement subordonnée à la Beauté. Néanmoins, l'art moderne, quoique procédant d'une esthétique différente, est soumis, lui aussi, à cette loi, qui oblige l'artiste à garder une certaine mesure dans l'expression des sentiments et des passions, à en modérer, à en atténuer la violence. Mais cette obligation résulte encore d'autres nécessités. Elle a sa raison d'être, d'abord dans les conditions matérielles auxquelles sont soumis les arts plastiques et, ensuite, dans la nature des facultés esthétiques auxquelles l'œuvre d'art s'adresse, dans l'effet qu'elle doit produire sur le spectateur qui la contemple.

---

1. Chap. II.

Par la nature même des moyens d'expression dont se servent les arts plastiques : la pierre, le marbre pour la sculpture, le dessin et la couleur pour la peinture, l'artiste, en représentant une action, quelle qu'elle soit, n'en peut fixer dans le marbre ou sur la toile, qu'un seul moment, dans lequel il immobilise cette action complexe qui, dans la réalité, se développe sous nos yeux dans la succession des phases diverses qui la constituent.

« Mais si l'artiste ne peut saisir qu'un seul moment de la réalité toujours changeante, et si le peintre, en particulier, ne peut saisir ce moment qu'à un seul point de vue ; si les œuvres de l'art sont faites, non seulement pour être vues, mais pour être regardées longtemps et plus d'une fois, il est certain qu'il ne saurait être indifférent à l'artiste de choisir tel moment plutôt que tel autre[1]. » Il doit évidemment choisir le plus fécond. Or, le moment le plus fécond sera celui qui facilitera le mieux le travail et le jeu de notre imagination. Nous ne nous contentons pas de voir ; nous voulons ajouter en pensée, en imagination, à ce que nous voyons ; compléter l'œuvre que nous contemplons et qui ne nous donne qu'un seul moment d'une action, que nous voulons saisir dans son ensemble.

Mais dans tous les développements d'une action ou d'un sentiment (ces deux termes sont synonymes pour Lessing, les mouvements de l'âme étant aussi des actions), le moment le moins propre à satisfaire notre imagination est précisément le moment extrême, où l'action arrive à son terme, où le sentiment atteint son

1. Chap. III.

dernier degré de violence. Montrer à l'imagiuation ce degré extrême, ce moment final au delà duquel il n'y a plus rien à voir, c'est lui couper les ailes, c'est la mettre en face du néant. Comme elle ne peut plus aller au delà de l'impression qu'elle a reçue, c'est l'obliger à reculer en deçà, à se repaître d'images plus faibles, à ne recevoir qu'une impression et un plaisir esthétique moindres.

« Si le sculpteur nous montre Laocoon soupirant, l'imagination pourra l'entendre crier. Mais s'il nous le montre poussant des cris, elle ne peut ni aller au delà, ni reculer en deçà, sans le voir dans une position moins douloureuse, par conséquent moins intéressante. Ou bien elle l'entendra seulement gémir, ou elle le verra mort[1]. »

En outre, comme le moment choisi par l'artiste, fixé par lui dans le marbre ou sur la toile, reçoit par là même une durée éternelle et immuable, il en résulte pour l'artiste, l'obligation de ne point représenter ce qui, dans la réalité, est essentiellement transitoire ce qui paraît et disparaît subitement et n'a pour ainsi dire aucune durée. Ces accidents fugitifs, perpétués ainsi par l'art plastique, longtemps et souvent regardés, impatientent, agacent et, finalement, rebutent le spectateur.

Ainsi le portrait d'un homme qui rit (Lessing cite celui de Lamettrie qu'il avait sous les yeux) devient à la longue grimaçant. Il en est de même du cri violent. La douleur qui se traduit ainsi est forcément passagère. Ou bien elle cesse, ou sinon, sa violence même détruit

1. Chap. III.

l'être qui souffre. L'homme le plus patient, le plus ferme, s'il crie, ne crie pas toujours; et ce cri, plastiquement représenté et fixé, bientôt n'exprimerait plus que la faiblesse impuissante et méprisable.

Donc, non seulement la loi du Beau, mais les limites imposées à l'art plastique par les moyens d'expression dont il dispose; mais l'effet qu'il doit produire sur l'imagination de celui qui contemple l'œuvre, interdisent à l'artiste les attitudes de corps, les contractions de physionomie violentes, et lui imposent cette mesure, cette noble simplicité, cette calme grandeur, que Winkelmann admire dans les chefs-d'œuvre de l'art grec.

Mais ce qui est interdit au peintre et au sculpteur, est permis au poète. Le domaine infini de la perfection lui est ouvert. La beauté de la forme extérieure n'a pour lui qu'une valeur secondaire. Il n'a pas besoin de se préoccuper de l'harmonie des lignes du corps ou de la physionomie. Le Laocoon de Virgile crie : nous entendons ces cris furieux, *horrendos clamores ;* mais nous ne songeons pas à regarder sa figure ; nous ne voyons pas l'ouverture disgracieusement démesurée qui laisse échapper ces clameurs. Pourquoi ? C'est que la poésie est soumise à d'autres lois que les arts plastiques.

Le poète n'est pas obligé de concentrer dans un seul moment les tableaux qu'il nous présente ; de choisir le moment le plus conforme aux lois de la beauté, aux nécessités de son art, aux exigences de nos facultés esthétiques. Il peut suivre le développement d'une action dans tous ses moments successifs, depuis son origine jusqu'à son dénouement. Chaque moment est marqué par un trait différent, et lors même que ce trait pris isolément pourrait blesser l'imagination du lecteur, il se-

rait si bien préparé par celui qui précède, ou si bien atténué par celui qui suit, que cette impression isolée se perdrait dans l'ensemble et contribuerait même à rehausser l'effet total[1].

C'est pourquoi les cris de Laocoon ne nous choquent point, et nous ne le méprisons pas pour cela ; car le poète nous l'a dépeint d'abord comme le patriote le plus dévoué, le plus courageux. Ce n'est pas à la faiblesse de son caractère, mais à la violence de ses souffrances que nous attribuons ses cris.

Si donc le sculpteur a bien fait de ne pas faire crier son Laocoon, le poète a également bien fait de le faire crier.

Mais ce qui est permis au poète épique, l'est-il également au poète dramatique ? La poésie dramatique, par le jeu de l'acteur et la représentation visible de l'action, relève de la plastique autant que de la poésie. Ne doit-elle donc pas en subir la loi ? Est-il conforme aux lois de l'art de faire paraître sur la scène Philoctète convulsionné, hurlant, étalant ses plaies hideuses[2] ?

En lisant cette tragédie on verra que le génie de Sophocle a su triompher de cette difficulté, en entourant ce spectacle repoussant de toutes les circonstances qui en diminuent l'horreur matérielle, sans affaiblir la pitié qu'il inspire et sans blesser notre sens esthétique.

Voilà déjà de sérieuses différences entre les arts plas-

---

1. Chap. IV.

2. Herder (dans l'ouvrage déjà cité, chap. II et V) conteste l'interprétation de Lessing. Selon lui, Philoctète ne parle pas ; il exhale des gémissements plaintifs ; il retient sa douleur plutôt qu'il ne la manifeste au dehors. Il ressemble plus au Laocoon du groupe qu'à celui de Virgile.

tiques et la poésie, qui doivent faire réfléchir ceux qui confondent ces deux ordres d'art et veulent transporter à l'un les procédés de l'autre.

L'examen comparatif du groupe de Laocoon et du récit similaire de Virgile fournit encore à Lessing de nouveaux arguments pour fortifier sa thèse, et pour élucider en même temps un problème d'archéologie qui n'est pas encore résolu de nos jours.

On s'est demandé, en présence de ces deux œuvres qui représentent par des moyens différents le même sujet, et qui offrent dans l'exécution de visibles analogies, si l'un n'est pas une imitation de l'autre; lequel des deux est antérieur à l'autre, et lequel du groupe ou du récit poétique a servi de modèle ?

En admettant avec certains savants que le groupe appartient à l'époque des empereurs romains, à l'époque de Titus, ce qu'on a cru pouvoir conclure d'un passage de Pline l'Ancien, le seul qui fasse mention du groupe, ce groupe serait postérieur à Virgile[1]. On pourrait donc supposer assez vraisemblablement, en se fondant sur certaines analogies assez marquées entre les deux productions, que les sculpteurs ont pris pour modèle le poète. Mais si les analogies dans la conception du sujet semblent confirmer cette imitation du poète par les sculpteurs, cette imitation ressort encore bien mieux des différences qu'on remarque entre les deux œuvres ; et ces différences seront une nouvelle preuve de la différence des deux arts[2].

Ainsi dans le groupe, comme dans le récit de Virgile,

---

1. Voy. plus loin.
2. Chap. V.

nous voyons Laocoon cherchant de ses mains à se débarrasser de l'étreinte des serpents qui entourent son corps et les corps de ses fils. Mais chez le poète ces serpents immenses enlacent d'un double nœud le corps entier du père, le cou et la poitrine, et leurs têtes se dressent en l'air bien haut.

Les sculpteurs n'ont pas imité ici le poète et ne devaient pas l'imiter.

Comme il s'agissait, dans une œuvre de sculpture, de représenter dans l'attitude du corps les effets de la douleur et du poison ; pour que ces effets fussent visibles, il fallait que le corps fût libre, et que le jeu des muscles et des nerfs ne fût dérangé ou caché par aucune pression extérieure.

En outre, les nœuds des serpents et leurs têtes pointues se dressant en l'air, auraient formé une masse d'aspect informe, un ensemble disproportionné et disgracieux, désagréable à l'œil, nuisible à l'effet esthétique.

C'est pour la même raison que Laocoon, que le poète nous montre revêtu de sa robe et du bandeau sacerdotal, souillé du venin des serpents, apparaît nu, ainsi que ses fils, car ces vêtements, ces insignes qui, dans la description poétique ne cachent rien, n'empêchent nullement notre imagination de voir, à travers ces voiles, la douleur tordre les membres du malheureux, et même ajoutent à l'horreur du tableau, en nous laissant deviner que même la dignité sacerdotale du prêtre d'Apollon n'a pu le soustraire à son tragique destin, — tous ces accessoires auraient caché les formes, les lignes du corps, la reproduction du nu qui est l'objet propre de la sculpture.

En n'imitant pas en tout point leur modèle, les au-

teurs du groupe ont donc prouvé qu'ils comprenaient les obligations et les exigences de leur art, et que le sculpteur, même dans un sujet identique, ne peut pas faire comme le poète ; car ce qui est une beauté chez l'un, serait un défaut et une maladresse chez l'autre.

Pour achever sa démonstration, Lessing admet un instant l'hypothèse contraire, également adoptée par quelques savants, que l'œuvre du sculpteur est antérieure à celle du poète et que ce serait alors le poète qui aurait imité le sculpteur, toujours à cause des analogies frappantes dans la conception et les traits essentiels du sujet. Mais dans cette hypothèse on ne comprendrait plus les différences qu'on remarque entre les deux œuvres. Ici elles ne s'expliquent plus par la différence des deux arts, — car si le sculpteur ne peut pas imiter en tout le poète, parce qu'il est plus limité dans ses effets et ses procédés ; parce que son domaine est plus restreint, le poète en revanche peut faire, à sa manière du moins, tout ce que fait le sculpteur ; il peut aller aussi loin que lui, plus loin encore, puisque le domaine infini de la réalité lui appartient, et qu'il s'adresse à l'imagination infiniment plus souple, plus complaisante, moins exigeante que l'œil, qui regarde les œuvres de l'art plastique. Le poète n'avait donc aucune raison, s'il avait pris pour modèle le groupe, de ne pas le reproduire, non seulement dans son ensemble, mais dans tous ses détails. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'on doit supposer qu'il n'y a pas eu imitation, et l'hypothèse de l'antériorité du groupe perd beaucoup de sa valeur[1].

---

1. Lessing admet cette imitation surtout comme une hypothèse favorable à sa thèse. Il croit cependant la justifier par l'analogie qu'il trouve chez les sculpteurs et chez le poète, dans la conception générale

Il importe d'ailleurs de bien préciser ce qu'on doit entendre par imitation. Si le poète et l'artiste traitent le même sujet, il est naturel que leurs œuvres offrent certaines ressemblances. Mais il ne faut pas en conclure que nécessairement l'un ait servi de modèle à l'autre. C'était une erreur commune aux esthéticiens et critiques d'art du dernier siècle, de vouloir expliquer les œuvres de l'art plastique par des passages analogues de poètes et réciproquement.

Ils admettaient comme chose certaine, à cause de la solidarité obligée entre les arts plastiques et la poésie, que lorsque l'artiste ou le poète se rencontraient dans la description d'un même sujet, nécessairement l'un avait dû copier l'autre.

Lessing s'attache à réfuter cette fausse conception, qui n'est encore qu'une conséquence de la confusion des arts plastiques et de la poésie[1].

Il en trouve un frappant exemple dans l'ouvrage de l'Anglais Spence, *le Polymetis*, estimable et utile d'ail-

---

du sujet, et dont il attribue, à tort, l'invention à Virgile. Cette hypothèse implique aussi que le groupe date de l'époque de l'empereur Titus, et qu'il est par conséquent postérieur à Virgile. C'est ce que Lessing essaiera d'établir plus loin au chapitre XXVI, contre Winkelmann, qui, lui, place le groupe à la plus belle époque de la sculpture grecque, sous Alexandre le Grand. Lessing se fonde sur un passage de Pline l'Ancien, le seul qui fasse mention du groupe. Mais ce passage n'est rien moins que décisif, et l'argumentation ingénieuse de Lessing est repoussée par les juges les plus autorisés en matière d'archéologie grecque, qui attribuent le groupe à des artistes de l'École de Rhodes postérieure à Alexandre le Grand (250-200 av. J.-C.). Quant au modèle que les sculpteurs ont dû imiter, ce serait vraisemblablement le *Laocoon* de Sophocle qui est perdu, et dont Lessing fait mention au chapitre Ier, mais à un autre point de vue. (Voy. Overbeck : *Geschichte der griechischen Plastik;* Brunn, *Geschichte der Griechischen Künstler*, 1er vol., chap. V (1889); Blümner, p. 587.

1. Chap. VII.

leurs, mais qui pèche par cette manie de l'auteur, de voir partout des imitations de poète à artiste ou d'artiste à poète. Ainsi, lorsque Valerius Flaccus, dans ses vers, décrit l'éclair, insigne de Jupiter, que les soldats romains portaient sur leur bouclier; lorsque Tibulle peint Apollon tel qu'il l'a vu en rêve : « le plus beau des jeunes hommes, le front ceint d'un chaste laurier, sa chevelure d'or flottant autour de ses épaules odorantes des parfums de Syrie, etc. »; lorsque Juvénal compare le riche oisif et inutile, à une statue d'Hermès, simple pilier surmonté d'une tête sans pieds ni mains, symbole de l'inactivité et de l'impuissance, — faut-il nécessairement, comme le prétend Spence, et comme il cherche à le démontrer à l'aide de subtiles explications et d'interprétations forcées, — faut-il que ces passages poétiques soient la copie d'une médaille, d'un tableau, d'une œuvre de sculpture que le poète avait sous les yeux?

C'est méconnaître l'indépendance, la personnalité en quelque sorte de la poésie, c'est la reconnaître incapable d'inventer par elle-même.

Lessing rencontre sur son chemin une autre erreur plus grave, conséquence aussi de la même confusion entre les deux branches de l'art, et qui avait pour défenseur un archéologue et un critique renommé, le comte de Caylus.

Dans son ouvrage *Tableaux d'Homère et de Virgile*[1], très répandu dans le monde savant et littéraire, le comte de Caylus[2], dans l'excellente intention de renouveler,

---

1. Paris (1757).

2. Le comte de Caylus, dont Lessing ne parle que pour réfuter sa

d'enrichir la peinture de son temps, de stimuler l'imagination et l'ambition des artistes, leur signale les poèmes d'Homère comme une mine féconde à exploiter. Il essaie de leur prouver que toutes les descriptions dont abondent l'*Iliade* et l'*Odyssée*, leur offriront autant de sujets de tableaux, tout prêts à être transportés sur la toile.

S'il ne s'agissait que de recommander aux peintres l'étude d'Homère, pour échauffer leur imagination au contact de ce poète incomparable, pour les engager à y puiser des motifs de tableaux, mais qu'ils exécuteraient ensuite à leur manière, avec les procédés propres de leur art, ce serait à merveille et il n'y aurait aucune objection à faire.

Mais le comte de Caylus va plus loin. Il veut que les peintres reproduisent les descriptions d'Homère comme ils reproduiraient quelque tableau de maître. Car Homère, à ses yeux, est un grand peintre; ses tableaux sont tout faits, tout prêts. Le peintre n'a qu'à les reproduire trait pour trait sur la toile.

Voici ce que Lessing ne peut admettre, car cette thèse n'est que l'application directe de la théorie que Lessing se propose de ruiner. Aussi déploie-t-il contre ce nouvel adversaire toutes les ressources combinées de sa science littéraire et de sa dialectique[1].

---

thèse contraire à la sienne, a trouvé récemment un biographe érudit et un appréciateur judicieux dans M. Rocheblave (*Essai sur le comte de Caylus*, Paris, 1889, Hachette), qui fait ressortir les mérites divers de l'écrivain, de l'artiste, de l'antiquaire et du critique d'art. M. Rocheblave montre aussi (ce qu'avait déjà indiqué M. Crouslé dans son livre : *Lessing et le goût français*) que l'ouvrage du comte de Caylus, où Lessing n'a trouvé qu'une erreur à combattre, renferme déjà, entrevue seulement il est vrai, l'idée mère du *Laocoon*.

1. Chap. VI.

Il prouve au comte de Caylus, Homère en main, que le conseil qu'il donne aux peintres est inexécutable; que les descriptions d'Homère sont celles d'un poète, et n'ont aucun des avantages, aucune des qualités qu'on demande au tableau d'un peintre.

Homère représente deux espèces de personnages et d'actions : les uns visibles, les autres invisibles, comme les dieux qui se mêlent à l'action, mais ne doivent pas être aperçus par les mortels. Comment la peinture, où tout doit être visible, et visible de la même manière, peut-elle se reproduire de tels tableaux sans choquante invraisemblance?

En outre, tous les traits extérieurs qui, chez Homère, servent à distinguer les dieux des mortels : la grandeur gigantesque par exemple, sont perdus pour la peinture. L'imagination du lecteur peut se figurer les dieux aussi grands qu'elle veut; la peinture, qui a besoin de proportions déterminées, ne le peut pas.

Enfin, les plus belles descriptions d'Homère sont précisément celles dont le peintre ne peut rien faire : par exemple, la description de la peste, par où débute le premier chant de l'*Iliade*[1] : Voyons le tableau que le peintre, docile au conseil du comte de Caylus, aurait exécuté d'après Homère. Qu'y verrait-on? Des cadavres, des bûchers, des mourants qui s'occupent des morts, et, sur un nuage, le dieu lançant ses flèches sur l'armée des Grecs. Voilà tout, et ce tableau pourrait se résumer ainsi : Apollon là-dessus s'irrite et lance les flèches sur l'armée des Grecs. Beaucoup de Grecs périrent et leurs cadavres furent brûlés. Qu'on lise main-

1. Chap. XIII.

tenant Homère, on verra : « Phœbus Apollon qui, la colère dans l'âme, quitte les hauteurs de l'Olympe, portant l'arc et le carquois bien fermé, et sur l'épaule du dieu irrité résonnent les flèches, lorsqu'il s'avance marchant semblable à la nuit sombre. Il s'assied ensuite loin des vaisseaux et lance une flèche. Terrible retentit le bruit de l'arc d'argent. D'abord il n'atteint que les mulets et les chiens agiles. Mais maintenant il tourne ses flèches mortelles contre les Grecs eux-mêmes, et sans relâche brûlaient de nombreux bûchers[1]. »

En revanche, là où Homère ne donne qu'une brève et sèche description, comme lorsqu'il nous montre, en quatre vers, « les dieux rassemblés, assis sur des sièges d'or et, circulant parmi eux, Hébé leur versant du nectar, et eux, buvant et abaissant leurs regards sur Troie[2] », le peintre trouverait un magnifique sujet de tableau, mais qui serait inspiré indirectement, et non directement copié d'Homère.

Il résulte de ce rapprochement, que la description du poète diffère absolument de celle du peintre, et que les procédés de l'un ne peuvent convenir à l'autre. Milton, qui ne peut rien fournir au peintre, n'en est pas moins un grand poète, un grand peintre à sa manière. Les récits simples et nus de l'Évangile ne sont pas des poèmes. Nulle part cependant les peintres n'ont trouvé une plus riche mine de tableaux.

Le pittoresque de la poésie n'est pas le pittoresque de la peinture. Chacun des deux arts a ses ressources, ses procédés, ses beautés propres.

Toutes ces observations, ces expériences faites sur

1. *Iliade*, chap. I, v. 44-53. — 2. *Illiade*, chap. IV, v. 1-4.

des œuvres d'art et de poésie, ces discussions et même ces digressions inutiles en apparence, tendent vers le même but : nous faire comprendre qu'il existe une différence sérieuse entre les arts plastiques d'une part, et la poésie de l'autre, et qu'il n'est pas permis de les confondre quant à leur objet, quant à leurs procédés, quant à leurs limites respectives.

Après avoir établi cette distinction expérimentalement, Lessing l'établira dogmatiquement ; il la démontrera en remontant aux principes sur lesquels reposent les arts plastiques et la peinture. Pour cela il nous faut d'abord examiner de plus près les moyens d'expression, les signes dont ils se servent. La nature de ces signes nous éclairera sur l'objet, sur l'étendue d'action et les limites de ces deux ordres d'art.

La peinture se sert de figures et de couleurs. Lessing omet la sculpture, qui se sert de la pierre, du marbre, c'est-à-dire de matières solides. Mais cette omission n'a pas d'importance ici ; ce qui importe, c'est que figures, couleurs, pierre ou marbre se ressemblent en ceci, que ce sont des choses matérielles, qui, comme tout ce qui est matériel, coexistent dans l'espace.

La poésie, d'autre part, a pour signes, les sons articulés, les mots du langage, lesquels se succèdent dans le temps.

Or comme les signes ont un rapport de convenance (*ein bequemes Verhältnis*) avec la chose signifiée, Lessing en conclut que les signes coexistants, les signes de la peinture (et de la sculpture) ne peuvent représenter que des choses qui se succèdent dans le temps[1].

1. Chap. XVI.

Mais les choses coexistantes dans l'espace, ce sont les corps avec leurs formes, leurs aspects et leurs qualités visibles.

Les choses qui se succèdent dans le temps, ce sont les actions, c'est-à-dire les mouvements extérieurs ou intérieurs, visibles ou invisibles.

L'objet de la peinture ce seront donc les corps; l'objet de la poésie, les actions. Mais Lessing prévoit de suite l'objection : Cette séparation entre les corps et les actions n'existe pas dans la réalité. Il n'y a pas d'un côté des corps, de l'autre des actions. Les actions (visibles et extérieures) s'accomplissent dans les corps et par les corps, qui en sont les sujets et les agents.

La peinture, en représentant des corps, aura donc aussi à représenter des actions. Mais, nous le savons : d'une action, la peinture (ou la sculpture) ne peut représenter qu'un seul moment. Elle ne la représentera pas à proprement parler; elle l'indiquera seulement. De son côté, la poésie, en représentant une action simple ou multiple, représentera aussi les corps par lesquels ces actions se manifestent. Mais de même que la peinture ne représente une action qu'en un seul de ses moments, la poésie ne représentera les corps que par un seul de leurs aspects, par une seule de leurs qualités, celle qui correspond naturellement à l'action représentée, et qui pourra en donner l'idée la plus complète. Que si l'on objecte à Lessing, que les signes de la poésie, quoiqu'étant successifs, sont aussi arbitraires et peuvent par conséquent représenter aussi bien les corps qui coexistent dans l'espace que les actions qui se succèdent dans le temps, il répondra que c'est là une qualité du langage en général, dont peut user le prosateur, qui prétend

seulement nous donner des idées précises et complètes des choses.

Mais le poète veut faire plus; il veut nous donner non seulement l'idée, mais l'impression des choses elles-mêmes, et une impression si rapide, que nous n'avons pas conscience, en quelque sorte, des moyens, c'est-à-dire des mots qu'il emploie[1]. Cependant la parole, écrite ou parlée, ne peut faire ce que font nos sens, en présence d'un objet matériel, c'est-à-dire, parcourir les parties dont se compose cet objet, en saisir les rapports et l'ensemble, et exécuter ces opérations diverses si rapidement, qu'il semble que ce ne soit qu'un acte unique; et cependant ce n'est qu'ainsi que nous pouvons avoir l'idée d'un tout, de ses parties et de leurs rapports. Ce que l'œil embrasse d'un coup, presque instantanément, le poète, à l'aide des mots, ne peut que l'énumérer lentement et, le plus souvent, arrivés au dernier trait du tableau, nous avons oublié le premier. L'ensemble nous échappe, et même si la mémoire parvient à le reconstruire, quelle difficulté! et combien ce tableau si péniblement formé reste vague et confus! C'est qu'il y a ici contradiction, collision entre l'objet qu'on veut représenter et les signes dont on se sert, entre le coexistant et le successif; l'un est absorbé en quelque sorte par l'autre.

La décomposition, l'analyse du tout en ses parties est facile : le langage n'est-il pas un instrument d'analyse? mais la reconstitution, la synthèse de l'ensemble, qui nous donne l'image complète des choses, est difficile et souvent impossible. La description poétique, qui pré-

1. Chap. XVII.

tend rivaliser avec la peinture, se trouve donc condamnée, convaincue d'impuissance.

Ici Lessing cite, comme exemple, un passage du poème des *Alpes* de Haller, un des maîtres de l'école descriptive du XVIII[e] siècle, où le poète nous présente le tableau de la flore alpestre, et cet exemple est tout à fait propre à donner raison au critique[1].

Qu'on ne lui oppose pas l'exemple d'un grand poète, de Virgile, qui, dans ses *Géorgiques*[2], s'attache à la description minutieuse d'une vache. Virgile n'a pas voulu faire une peinture poétique, mais énumérer, dans un intérêt tout pratique, les caractères d'une bonne vache laitière. Ce n'est pas l'ensemble, ce sont les parties, les détails qu'il veut décrire. Ce n'est pas le poète, c'est l'agriculteur qui parle.

Le vrai maître, le vrai modèle pour les poètes, c'est encore Homère. Homère n'emploie jamais, pour décrire des objets matériels, qu'une seule épithète, rarement deux. Il nous montrera le vaisseau noir, le vaisseau rapide, Junon aux bras blancs, etc. S'il lui arrive d'employer plusieurs épithètes, c'est grâce à la facilité, que lui offre la langue grecque, de réunir par composition plusieurs épithètes en une seule.

Que si Homère veut nous représenter un objet complexe, le char de Junon, par exemple, ou le costume d'Agamemnon, il ne procédera pas par énumération successive des parties coexistantes qui constituent cet objet, comme le font les descriptifs modernes, qui croient pouvoir ainsi rivaliser avec les peintres. Non, il nous

---

1. Chap. XVII.
2. Livre III.

montrera Hébé réunissant les différentes pièces qui composent le char, le timon, les moyeux, les roues[1]; il nous montrera Agamemnon se revêtant successivement des différentes parties qui composent son costume[2]. En un mot, il substituera à l'énumération des parties coexistantes, une série d'actions successives.

Ce ne sont pas les parties d'un objet, ce sont des actions qu'il aura ainsi représentées, comme doit le faire le poète. Il aura transformé le coexistant en successif, et par cet artifice, il aura satisfait à la loi de la poésie, en ne recherchant que les effets qu'elle peut produire avec ses ressources propres[3].

Nous rencontrons cependant chez Homère, au 18e livre de l'*Iliade*[4], la longue et minutieuse description du Bouclier d'Achille, qu'on a si souvent citée comme un modèle du genre, et qui semble donner un démenti à la théorie de Lessing. Mais Lessing prouve, au contraire, qu'Homère ici encore a suivi son procédé habituel.

Il n'a pas décrit le Bouclier comme une chose existante et achevée, en en énumérant minutieusement toutes les parties l'une après l'autre. Non, il le fait naître sous nos yeux; il nous montre l'artiste divin, Vulcain, devant son enclume, armé de ses outils, faisant successivement sortir de l'airain, les différents tableaux qui orneront ce Bouclier, présent des dieux. Ici encore Homère a représenté non des objets matériels,

1. *Iliade*, IV, v. 722-31.
2. *Iliade*, II, v. 43-47.
3. Chap. XVIII.
4. V. 497-508.

mais des actions. Il a transformé ici encore le coexistant en successif[1].

Les polémiques que ce Bouclier a soulevées dans le monde savant, sont une preuve nouvelle de cette méconnaissance des vrais caractères de l'art plastique et de la poésie.

Ceux qui ont critiqué Homère, affirmant qu'il est absolument impossible que tous les tableaux décrits par lui, puissent trouver place sur le Bouclier, ausi bien que ceux qui, en faisant reproduire cette description par le dessin, ont cru de leur côté justifier le poète, se sont trompés; car ils ont confondu encore une fois la description du poète avec celle de l'artiste.

Homère a fait œuvre de poète, et non de peintre ou de sculpteur.

Il a pu développer longuement, dans toutes leurs parties et tous leurs détails, les descriptions, dont l'artiste chargé de les reproduire sur la toile ou sur l'airain, ne pourra que représenter un moment unique. Cet artiste concentrera donc en un seul tableau, bien choisi, plusieurs des tableaux du poète, laissant à l'imagination du spectateur le soin de deviner le reste. L'étendue du Bouclier d'Achille décrit par Homère, pouvait donc suffire à l'artiste, pour y représenter, non pas la description entière du poète, mais tout ce qui est nécessaire au spectateur pour la compléter et l'achever.

Si la théorie telle que Lessing l'a formulée, interdit au poète la description complète, détaillée des objets matériels, il en résulte que la description de la beauté physique, et particulièrement celle de la beauté fémi-

1. Chap. XIX.

nine, ce thème favori des poètes et des lecteurs, lui sera refusée. En effet, la beauté physique d'une chose ou d'une personne, étant un composé de parties juxtaposées et coexistantes, appartient naturellement aux arts plastiques, tandis que l'énumération successive et minutieuse des perfections d'un beau visage ou d'un beau corps, ne saurait nous donner l'impression d'ensemble que produit sur nous la réalité, ou le portrait qui la représente.

De pareilles descriptions, même les plus célèbres, celles que l'on vante comme des modèles, par exemple la description d'Alcine dans le poème de l'Arioste[1], font songer à des blocs de pierre qu'on transporterait à grand'peine au haut d'une montagne pour y construire un bel édifice et qui, arrivés au sommet, immédiatement retomberaient de l'autre côté[2].

Aussi les vrais poètes, presque toujours, se sont-ils abstenus de ce tour de force inutile.

Anacréon par exemple, qui veut décrire les charmes de sa maîtresse et de son Batylle, tourne la difficulté, et, comme Homère pour le Bouclier d'Achille, suppose qu'il a devant lui un artiste auquel il fait exécuter le portrait des deux personnes, lui indiquant, lui dictant en quelque sorte successivement tous les traits qu'il doit représenter sur la toile. C'est encore le travail, l'action du peintre, non l'objet lui-même qu'il nous décrit.

Faudrait-il conclure de là que la description de la beauté n'aura aucune place dans la poésie? Nullement.

---

1. *Roland furieux,* Chant VII.
2. Chap. XX.

« Si on interdit à la poésie le seul chemin par où elle croit y arriver, en marchant péniblement sur les traces d'un autre art, sans pouvoir cependant atteindre le même but, on ne lui ferme pas pour cela tout autre chemin, où à son tour l'art rival ne pourra pas la suivre [1]. »

La poésie décrira donc la beauté physique, mais à sa manière, avec les ressources qui lui sont propres. Si elle ne peut pas nous la montrer dans ses éléments matériels et visibles, elle nous la montrera dans ses effets, dans l'impression qu'elle produit sur notre âme. « Peignez-nous, poètes, le plaisir, la sympathie, l'amour qu'excite en nous la beauté, et vous aurez peint la beauté elle-même [2]. »

Ainsi a fait Homère qu'il faut toujours citer. Il ne s'arrête pas à nous dépeindre la beauté d'Hélène, trait par trait, comme a prétendu le faire dans une sèche et froide énumération le chroniqueur Constantin Manasses, loué cependant par Mme Dacier. Il nous apprend, et en passant seulement, qu'elle avait les bras blancs et une belle chevelure. Mais quand il l'a fait paraître devant les vénérables vieillards troyens, et que ceux-ci, troublés par cette apparition, avouent « qu'on ne saurait blâmer les Troyens et les Achéens aux brillantes cnémides, d'avoir enduré tant de misères pour une telle femme, dont l'aspect ressemble à une déesse immortelle », Homère nous donne de la beauté une idée qui dépasse tout ce que la peinture pourrait réaliser ici.

Qu'on place maintenant en face de cette description

1. Chap. XXI.
2. Chap. XXI.

du poète grec, sa reproduction intégrale en peinture, que le comte Caylus propose expressément aux artistes [1].

Voilà les vieillards troyens assis en face d'Hélène, lançant sur elle des regards d'admiration libertine et de sénile convoitise, car leur sentiment ne saurait guère se traduire autrement, pour être vrai. Dans les vers du poète, cette expression, indiquée seulement, n'est qu'une surprise passagère, bientôt réprimée par les sages réflexions qui suivent. Mais fixée, éternisée sur la toile, elle n'est qu'une déplaisante et répugnante grimace : « *turpe senilis amor* ».

Et ces regards admiratifs, à qui s'adressent-ils dans ce tableau ? A une femme enveloppée, emmaillottée dans ses voiles ; car chez Homère, Hélène a gardé ses voiles, et Caylus, toujours très précis dans ses recommandations, ne dit pas qu'on doive rien changer au texte du poète.

Un grand peintre grec, Zeuxis, qui lui aussi a représenté d'après Homère la beauté d'Hélène, a autrement compris ce que lui commandait son art ; et son exemple confirme à la fois la théorie de Lessing, et réfute victorieusement celle dont le comte de Caylus propose l'application.

Zeuxis représente Hélène, comme le peintre peut le faire, sans voiles, dans la rayonnante nudité de son corps divin ; et en faisant ainsi, il est certain qu'il a voulu à sa manière traduire, illustrer les vers d'Homère, car il les a inscrits au bas du portrait. En même temps, il nous montre que le peintre, en imitant le poète, doit

1. Chap. XXII.

faire autrement que lui. Il a peint d'après Homère, mais non pas comme Homère. L'un et l'autre cependant, par des procédés différents, aboutissent au même résultat, et nous donnent la même impression[1]. « Qui ne croirait avoir devant les yeux le corps le plus beau, le plus parfait, du moment qu'il éprouve sympathiquement les sentiments qu'un si beau corps seul peut provoquer? Ce n'est pas parce que Ovide nous décrit en détail le corps ravissant de sa Lesbie, que nous croyons jouir de l'aspect dont lui-même jouissait, mais parce qu'il le fait avec cette ivresse voluptueuse dont le transport est si facile à éveiller en nous[2]. »

Lessing indique encore au poète un autre moyen pour peindre la beauté physique. C'est de nous la montrer en mouvement, en action; de la transformer en grâce, et il lui promet qu'il surpassera en ceci la peinture, qui ne peut représenter le mouvement, mais seulement le laisser deviner. Et cette supériorité provient, selon Lessing, conformément à la théorie énoncée plus haut, de ce que ce mouvement gracieux, cette beauté transitoire, devient en peinture facilement grimaçante, tandis qu'en poésie, elle produit sur nous une impression plus forte et plus durable, puisque la mémoire, selon lui, retient plus facilement les mouvements que les formes et les couleurs.

Mais il oublie que les mouvements sont aussi représentés dans la mémoire et dans l'imagination par des formes et des couleurs et que cette différence au moins n'existe pas.

---

1. Chap. XXII.
2. Chap. XXI.

« Dans la description de l'Arioste mentionnée plus haut, ce qui nous plaît et nous touche, ce n'est pas la beauté des formes, c'est surtout la grâce des mouvements. L'impression que font sur nous les yeux d'Alcine, ne provient pas de ce qu'ils sont noirs, mais de ce qu'ils se tournent lentement, avec un charme délicieux, et que l'Amour voltige autour, et de là, décoche tous les traits de son carquois. Sa bouche ne nous ravit pas parce que ses lèvres de carmin enferment deux rangées de perles, mais parce qu'on y voit naître cet aimable sourire qui déjà sur terre ouvre le paradis, et que de cette bouche partent ces douces paroles qui émeuvent les cœurs les plus rudes [1]. »

Par une apparente contradiction, mais qui découle logiquement de sa théorie esthétique, Lessing, qui refuse à la poésie la peinture de la beauté physique, lui accorde, compensation bien insuffisante, le droit de représenter le laid, et il le refuse en revanche à la peinture. En voici la raison. Comme la beauté, la laideur physique dans les objets résulte de la coexistence, de la juxtaposition d'un certain nombre de parties. Mais ces parties sont disproportionnées, en désaccord et en disharmonie entre elles [2]. L'impression que donne la laideur est pénible, repoussante. Seulement cette impression est diminuée, affaiblie, par la difficulté même qu'éprouve l'imagination, à former l'image d'ensemble d'un objet dont on lui a énuméré une à une les différentes parties. L'image est confuse et incomplète; donc l'effet de la laideur est atténué; le laid cesse d'être ab-

1. Chap. XXI.
2. Chap. XXIII.

solument laid ; il devient en quelque sorte inoffensif ; tandis que, pour la peinture, cette difficulté de perception n'existant pas, le laid subsiste dans son entier, et produit son plein effet. Cet effet, selon Lessing, c'est le dégoût. La peinture comme art d'imitation peut sans doute représenter le laid. Comme art supérieur et esthétique, elle ne le veut pas, par respect pour le Beau, qui est son unique objet et sa règle suprême[1].

Donc la poésie, par cela même qu'elle ne peut nous donner de la laideur physique qu'une représentation incomplète et confuse, pourra la représenter sans inconvénient ; mais non pas pour elle-même, comme une forme indépendante et légitime de l'art, ni même pour servir de contraste ni de repoussoir au Beau. Lessing, fidèle à l'esthétique classique, à la théorie absolue du Beau, ne le veut pas. Il permet à la poésie de se servir du laid, seulement comme d'un ingrédient nécessaire, pour produire certains sentiments mixtes et complexes dont elle a besoin, et qu'elle ne pourrait produire autrement : le ridicule et le terrible[2]. Ainsi Homère, que Lessing invoque toujours à l'appui de ses théories, peint la laideur de Thersite, lui qui s'est abstenu de peindre la beauté d'Hélène. Mais ce n'est pas pour peindre la laideur en elle-même et pour elle-même, c'est pour rendre Thersite ridicule, par le contraste de sa difformité avec la haute idée qu'il a de lui-même, et les prétentions qu'il affiche. Thersite n'est pas seulement laid ; il est méchant ; mais sa méchanceté est inoffensive, après tout. C'est pourquoi il n'est que ridicule. Si sa

1. Chap. XXIV.
2. Chap. XXIV.

méchanceté pouvait être dangereuse, ce n'est plus le ridicule, ce serait alors un autre sentiment qui serait produit : le terrible. Tel est, par exemple, le Glocester de Shakespeare, qui est un monstre, au physique comme au moral.

Lessing, cependant, ne veut pas interdire absolument à la peinture le droit de produire ces sentiments mixtes du ridicule et du terrible[1]. Mais il a des doutes sérieux. Il est persuadé que la représentation de la laideur ne peut inspirer que le dégoût, et que la perfection même de l'imitation, et le sentiment que l'objet représenté n'est pas réel, ne sauraient mitiger cette impression pénible et rebutante. Sur ce point, il n'est pas de l'avis de son ami Mendelssohn, qui croit que les sens inférieurs, le goût et l'odorat seuls, sont susceptibles de faire naître le dégoût, et que la vue ne le fait naître que par association[2]. Pour Lessing, la vue directe d'un objet laid, par exemple d'une figure avec un bec-de-lièvre, avec un nez tordu, ou privée de sourcils, suffit pour faire naître un sentiment de répugnance qui ressemble singulièrement au dégoût ; et comme ce sentiment, en peinture, perd beaucoup moins de son effet qu'en poésie ; qu'il se mêle moins intimement au ridicule et au terrible ; dès que la première surprise est passée, dès que la curiosité est satisfaite, il se sépare en quelque sorte des éléments auxquels on l'avait associé, et ne se montre plus que sous sa forme et son aspect propres[3].

C'est à ce moment, au milieu de ses subtiles et délicates observations esthétiques, que l'auteur du *Laocoon*

1. Chap. XXIV.
2. *Briefe die neueste Literatur betreffend.*
3. Chap. XXV.

tout d'un coup s'arrête, renonçant à poursuivre plus loin les applications de la théorie qu'il a établie.

Il en donne pour raison que l'*Histoire de l'Art de l'Antiquité* de Winkelmann vient de paraître[1].

En présence de cette œuvre magistrale qui couronne les recherches et les travaux antérieurs de son auteur, et révèle au monde savant du Nord les trésors jusque-là ignorés de l'art antique, Lessing comprend tout ce qui lui manque, tout ce qu'il a besoin d'apprendre pour continuer son travail. Aussi déclare-t-il qu'il n'ose plus hasarder un pas, avant d'avoir lu cet ouvrage, et d'y avoir puisé une connaissance plus complète et plus intime des chefs-d'œuvre de l'art grec; car, il en fait l'aveu, c'est là ce qui lui fait en partie défaut. « Ergoter sur l'art avec des idées générales, peut nous conduire à des élucubrations qu'on trouve tôt ou tard réfutées par les œuvres des artistes... Ce que les artistes ont fait, m'apprendra ce que les artistes en général doivent faire, et quand un homme comme Winkelmann porte devant nous le flambeau de l'histoire, la philosophie peut le suivre sans crainte[2]. »

---

1. L'ouvrage de Winkelmann avait déjà paru en 1764, donc deux ans avant que Lessing écrivit ces lignes. Sans doute, on le sait, il voulait continuer le *Laocoon*. Différentes causes l'en empêchèrent. Mais il fallait bien mentionner cette œuvre capitale.

2. Chap. XXVI. Les derniers chapitres qui suivent cette déclaration de Lessing, roulent sur des questions purement archéologiques, suscitées par quelques assertions de Winkelmann dans l'*Histoire de l'Art de l'Antiquité* sur la date présumée du groupe de Laocoon. Lessing essaie de justifier l'opinion qu'il avait déjà émise sous forme d'hypothèse, dans le cours de son ouvrage. Il discute ensuite sur l'identité de la statue de Chabrias décrite par Cornélius Népos, et de celle qui est connue sous le nom du « Gladiateur de Borghèse » (*der Borgesische Fechter*).

L'esthétique et la philosophie de l'art n'ont malheureusement pas profité des études et des réflexions nouvelles dont Lessing a été redevable à l'ouvrage de Winkelmann. Le *Laocoon* n'a donc pas été achevé. Mais l'abondance et la valeur partielle des documents posthumes que nous possédons, montrent bien que ces questions n'ont pas cessé de hanter son esprit, et qu'à défaut de l'édifice complet, il a laissé du moins de nombreux et importants matériaux.

Nous n'avions pas voulu interrompre l'exposition du *Laocoon* par la critique et la discussion, car nous n'avons pas voulu faire connaître seulement le fond, mais la forme, la physionomie extérieure de l'œuvre ; présenter les idées dans leur suite et leur enchaînement ; montrer leplan, la méthode de l'auteur.

Lessing ne suit pas une méthode unique. Tantôt il observe, il analyse les œuvres des artistes et des poètes, et sur cette base expérimentale, il édifie sa théorie. Tantôt encore il procède dogmatiquement ; il vérifie la vérité de sa théorie, en la mettant en présence des œuvres qui en sont comme la démonstration vivante ; des principes posés et démontrés, il tire les conséquences et les applications pratiques. Le plus souvent, c'est en prenant à partie un adversaire, en discutant, en réfutant une fausse théorie, — c'est là sa force et son triomphe — qu'il arrive à formuler sa théorie à lui. C'est l'erreur d'autrui qui le conduit à la vérité. Seulement il abuse un peu du raisonnement et de la démonstration logique. Ce défaut, fréquent chez lui, est plus sensible dans les questions d'art et de poésie, qu'il s'efforce de plier à son inflexible dialectique.

Lessing ne marche pas vers la conclusion de son œu-

vre, en ligne droite, laquelle n'est pas toujours, comme il l'a dit lui-même, le plus court chemin, ni en suivant la grande route. Il nous y conduit par des détours, par des sentiers de promenade, mais sans nous égarer, sans nous éloigner du but. Ce but, il l'a toujours devant les yeux et il nous le laisse entrevoir plus proche et plus disctinct à chaque tournant du chemin. Même lorsqu'il paraît l'avoir perdu de vue, lorsqu'il s'enfonce dans quelque buisson d'érudition archéologique, il en rapporte un argument, une lumière nouvelle pour sa thèse.

Le ton de son œuvre non plus n'est pas uniforme. Tantôt c'est le philosophe, le critique raisonneur et discuteur qui parle, tantôt c'est l'amateur d'art, le littérateur qui fait revivre devant nous, par une analyse animée, émue, à la façon de Diderot, l'œuvre d'un artiste ou d'un poète, et vient fort à propos corriger la sécheresse et l'âpreté du logicien et du théoricien abstraits.

Maintenant, après avoir écouté l'auteur du *Laocoon*, c'est à notre tour de prendre la parole, pour apprécier, pour discuter la valeur intrinsèque des théories esthétiques de Lessing.

II

Une œuvre aussi importante que le *Laocoon*, par l'intérêt du sujet, par le renom de l'auteur, par la nouveauté des vues et la hardiesse des conclusions; qui heurtait de front des opinions accréditées et démolissait des réputations consacrées; une telle œuvre devait né-

cessairement provoquer dans tous les sens, en même temps que des approbations et des éloges, des objections et des critiques.

Déjà les intimes de Lessing, Nicolaï, Mendelssohn, qui avaient reçu communication du plan primitif, lui avaient adressé leurs observations sur divers points, et nous savons qu'elles n'ont pas été inutiles [1].

Herder, grand admirateur de Lessing, dans une de ses *Silves critiques* (*Kritische Wälder*), soumet le *Laoçoon* à un examen approfondi; et tout en saluant dans l'auteur un maître, tout en louant les hautes et rares qualités de l'écrivain et du penseur, discute, corrige, réfute, pas toujours avec justesse, dans ses parties essentielles et sur plusieurs points secondaires, la théorie esthétique de Lessing [2]. D'autres critiques suivirent, et jusqu'à nos jours le *Laocoon* n'a cessé d'occuper les théoriciens et les historiens de l'Art et du Beau. Il n'est pas un point de la doctrine de Lessing qui n'ait été repris, examiné, corrigé, confirmé ou réfuté.

Déjà dans le cours de l'analyse que nous avons donnée du *Laocoon*, nous avons indiqué plusieurs points où les affirmations de Lessing ont été trouvées en défaut. Mais ces erreurs de fait ou d'interprétation n'ont pas grande importance ici, car elles ne touchent point au fond de la doctrine.

Il n'en est pas de même des idées de Lessing qui se

1. Voy. *Œuvres*, Éd. Hempel, vol. 6, p. 192 et suiv.

2. Dans la lettre où Herder, encore inconnu et voulant garder l'anonyme, annonce à Lessing l'apparition de son travail critique sur le *Laocoon*, il a soin d'ajouter : « que toute parole qui pourrait blesser un Lessing soit écartée, mais que toute parole prononcée par Lessing soit d'autant plus scrupuleusement examinée, car combien n'y en a-t-il pas qui répéteront ce qu'il a dit. »

rapportent à la nature, à l'objet, aux caractères propres et différentiels, aux limites respectives des arts plastiques et de la poésie.

Ces idées constituent sa doctrine, sa théorie esthétique. Elles ont fourni et fournissent encore aujourd'hui matière à d'intéressantes et utiles discussions.

Cette théorie, nous allons essayer de la juger, en nous éclairant des critiques et des objections que de célèbres esthéticiens contemporains et successeurs de Lessing ont formulées.

En ce qui concerne les arts plastiques, qui forment la première et, disons-le tout de suite, la moins importante partie du *Laocoon,* Lessing, nous l'avons vu, reconnaît comme leur caractère distinctif, la nécessité où se trouve l'artiste, de concentrer en un seul moment l'action qu'il veut représenter, et par suite l'obligation qui lui est imposée, de choisir le moment le plus favorable, et d'écarter par conséquent tout ce qui, étant essentiellement transitoire de sa nature, ne saurait être fixé par l'art et devenir permanent.

La raison de cette nécessité et de l'obligation qui en dérive, est facile à comprendre. En effet, lorsque les arts plastiques, sculpture ou peinture, représentent, non plus la nature morte et inerte, dans ses formes immuables et permanentes, mais la nature vivante, l'être agissant, se manifestant au dehors par une action individuelle ou collective, une difficulté se présente naturellement. Toute activité se développe dans le temps. Tout acte, le plus simple, commence et s'achève à travers une succession de moments dont aucun ne ressemble absolument ni à celui qui précède, ni à celui qui suit. Or, les arts plastiques opèrent avec la pierre,

le marbre, la couleur. C'est avec cette matière inerte et immobile qu'ils doivent réprésenter la vie, l'action, ce qui change, ce qui se développe. Ils ne peuvent donc représenter cette action dans son entier, mais seulement dans un de ses moments. Ils sont condamnés par la nature même des moyens dont ils disposent, à l'immobiliser, à l'éterniser dans ce moment unique. Cette nécessité du moment unique ne peut soulever aucune objection, car elle dérive de la nature même des arts plastiques et des arts du dessin, et pour cette raison aussi, elle a été aperçue déjà avant Lessing, par plusieurs théoriciens d'art et d'esthétique, dont nous avons eu l'occasion de citer les noms.

Ainsi, pour ne pas remonter plus haut que le XVIIIe siècle[1], l'Anglais Richardson constate que le peintre, à la différence du poète, ne dispose que d'un seul moment dans la représentation des choses, et qu'il doit bien choisir ce moment. Un autre Anglais, Daniel Webb, tout en insistant sur les affinités qui relient entre elles la peinture et la poésie, ne peut s'empêcher de remarquer qu'elles diffèrent en ceci, que l'une représente le coexistant, l'autre le successif.

En France aussi, l'abbé Dubos, défenseur de la théorie de l'union de la peinture et de la poésie, semble

1. Dans l'antiquité déjà, au premier siècle de notre ère, le sophiste grec Dion (Chrysostome), dans son *Discours olympique*, où il montre Prydias devant les Grecs assemblés, expliquant la composition de son Jupiter olympien, marque la différence entre le poète et l'artiste plastique : le premier est beaucoup plus libre, car il se sert du langage qui lui fournit des signes pour toutes choses, visibles ou invisibles, tandis que le second emploie une matière difficile à manier et qui l'oblige à représenter le dieu en un seul moment immobile et permanent. — Voy. Blümner : Introduction.

réfuter lui-même l'opinion qu'il soutient, en reconnaissant qu'il y a des sujets plus avantageux pour le peintre que pour le poète, et réciproquement ; car le peintre, ne pouvant nous laisser voir qu'un instant de la durée de l'action qu'il représente, ne peut fixer notre attention sur les circonstances qui ont précédé ce moment ; et, à son tour, le poète obtient plus facilement que le peintre, la ressemblance de son objet, car il peut employer plusieurs traits successifs, tandis que le peintre ne peint qu'une seule fois ses figures, et ne peut employer qu'un seul trait. Mais personne avant Lessing n'a mieux compris l'importance du problème et entrevu la vraie solution que Diderot, dont l'esprit intuitif et presque divinatoire, toujours en travail et en fermentation, fait jaillir des lumières et des vérités fécondes, autour de toutes les questions où le portait son universelle curiosité. Diderot a saisi plus nettement que ses prédécesseurs et ses contemporains, les différences entre la poésie et la peinture, et, ce qui est plus important, à l'inverse de ceux-ci, il insiste sur les différences plus que sur les ressemblances. Ce qui chez eux n'est qu'une exception, un détail, chez lui est la règle et l'essentiel. Dans son *Essai sur la peinture,* dans ses *Observations sur la sculpture,* dans ses *Salons,* et dans sa *Lettre sur les sourds et muets,* Diderot jette, comme en passant, sur l'art antique, sur les rapports des arts plastiques avec la poésie, sur leurs ressources et leurs limites respectives, des vues, des observations dont quelques-unes se retrouvent dans le *Laocoon.*

C'est particulièrement dans la *Lettre sur les sourds et muets* (le seul écrit de Diderot que Lessing a pu connaître, les autres n'ayant paru qu'après sa mort) que

Diderot, à l'occasion d'une description de Virgile (Neptune élevant sa tête hors de l'eau), montre que ce tableau, majestueux chez le poète, serait déplaisant sur la toile, et se demande pourquoi ce qui ravit notre imagination, peut déplaire à nos yeux. Plus loin, comparant dans l'imitation d'un même sujet, la peinture, la poésie et la musique, il constate que le peintre n'ayant à sa disposition qu'un seul moment, n'a pu réunir autant de traits que le poète, mais qu'en revanche ces traits sont frappants.

Voilà bien, au moins en germe, quelques-unes des idées fondamentales du *Laocoon*, et l'influence très puissante de Diderot sur les théories et les œuvres dramatiques de Lessing, hautement reconnue d'ailleurs et proclamée par lui[1], est également visible ici, quoique Lessing n'en fasse pas mention[2].

Enfin, dans cette énumération des prédécesseurs esthéticiens de Lessing, nous ne devons pas oublier son correspondant, son collaborateur, le judicieux Mendelssohn, qui, sans doute aussi sous l'inspiration de Diderot, très admiré et très populaire en Allemagne, avait développé ses vues sur les beaux-arts dans un écrit où il marque nettement les limites qui séparent les arts plastiques et la peinture[3]. Ces idées, qui fai-

1. Préface de la traduction des œuvres dramatiques de Diderot : *Dramaturgie*.

2. L'influence de Diderot sur Lessing, dans l'ordre esthétique aussi bien que dans l'ordre dramatique, a été reconnue par tous les biographes et critiques de Lessing en Allemagne, et notamment dans le récent et très original ouvrage de M. Erich Schmidt (Berlin, Weidmann, 1884-1892, 2 vol.). On y trouve une très ingénieuse et sympathique appréciation de l'esprit et du génie de Diderot comparé à celui de Lessing.

3. Mendelssohn avait publié dans la *Bibliothek der schönen Wissen-*

saient l'objet constant des entretiens et des correspondances des deux amis et de leur ami commun Nicolaï, n'ont pas non plus été étrangères à la composition du *Laocoon*[1].

Lessing trouvait donc le terrain tout préparé. Il n'a pas le mérite d'avoir le premier soulevé le problème, ni d'avoir le premier trouvé les éléments de la solution. Mais il a celui de l'avoir formulé avec plus de rigueur et de précision ; de l'avoir développé, approfondi et, en y appliquant sa force dialectique, d'en avoir fait sortir des conséquences importantes ; enfin de lui avoir donné en quelque sorte l'autorité d'un dogme et d'une loi.

En effet, il ne se contente pas de constater simplement que le peintre et le sculpteur sont réduits à un moment unique, et qu'il s'agit pour eux de trouver le meilleur. Il va plus loin : il recherche et établit que le meilleur moment, celui qui s'impose au choix de l'artiste, est celui qui donne le plus de jeu et le plus de pâture à l'imagination ; qui lui permet de compléter, de reconstruire autant que possible, l'action entière, dont l'artiste ne peut que lui représenter un seul moment. Ce moment, Lessing le détermine, au moins négativement, en affirmant que ce ne peut être le moment extrême, précisément parce qu'il marque le dernier terme de l'action représentée, et que l'imagination n'ayant

---

schaften und Künste (1758) une dissertation : *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, où il marque les différences entre les arts plastiques et la poésie et leurs limites respectives, plus étroites pour les premières que pour la seconde.

1. Nicolaï avait même projeté une correspondance entre eux sur ces matières, sous des noms supposés, et censée adressée à Lessing, qui eût été le juge du débat. Mais ce projet n'eut pas de suite.

plus rien à voir au delà, serait, par conséquent, réduite à se replier en deçà, à descendre au lieu de monter, ce qui diminuerait l'effet et le plaisir esthétiques.

Avant d'examiner de plus près le principe posé par Lessing, constatons qu'il a complété sur un point important la théorie ébauchée par ses prédécesseurs. Il ne considère pas seulement l'œuvre de l'artiste ; il se transporte dans l'âme du spectateur qui contemple cette œuvre ; il détermine l'effet qu'elle doit produire sur lui, la part qu'il y prend et que réclament ses facultés esthétiques.

L'œuvre de l'artiste, en effet, est faite pour être contemplée. Elle ne vit, elle n'existe réellement que dans l'âme et dans l'imagination du spectateur. Mais en y pénétrant par les sens, elle ne s'y fixe pas comme l'image sur le fond de la chambre obscure, ou sur la plaque photographique.

L'imagination est une force essentiellement active et qui communique à l'œuvre perçue, quelque chose de son activité ; elle la fait vivre et revivre en nous. Cette action que le sculpteur ou le peintre, en la représentant, ont été obligés, par la nature de leur art, de concentrer et d'immobiliser en un seul moment, l'imagination, par une opération inverse, cherche à la développer, à la reconstituer dans son ensemble. Au moment unique que lui présente l'artiste, elle ajoute ou du moins essaie d'ajouter les moments qui suivent ou ceux qui précèdent. Elle s'efforce, autant que possible, de recomposer le drame dont on ne lui a montré qu'une seule scène.

Cette part faite au spectateur dans la perception du Beau plastique, est tout à fait conforme aux tendances

de la philosophie du XVIIIe siècle, qui partout, en morale, en religion, en métaphysique, cherche à faire ressortir la part active du sujet pensant; à la grandir même, jusqu'à absorber finalement l'objet dans le sujet; à faire, comme l'idéalisme transcendant de Fichte, du non-moi la création du moi.

Mais cette participation de notre imagination dans la perception du Beau intéresse Lessing moins pour elle-même, au point de vue psychologique, que pour les conséquences pratiques qu'il en tire. Elle n'a pour lui que la valeur d'un argument, destiné à prouver que l'artiste, indépendamment de la loi du Beau, à laquelle il est soumis, est déterminé en outre, par les exigences de notre imagination, dans le choix du moment qu'il fixera dans le marbre ou sur la toile.

Ce moment, en tout cas, nous le savons, ne pourra être le moment extrême. Sur ce point Lessing est formel. Lequel sera-ce alors? Il ne l'indique pas expressément, il est vrai. Mais en choisissant pour exemple et pour modèle le groupe du Laocoon, il montre bien que, dans son idée, ce moment doit être celui qui précède le moment extrême, l'avant-dernier.

Seulement Lessing, ici comme ailleurs, se complaît trop dans l'abstrait. La conclusion d'un raisonnement a pour lui autant de valeur et de certitude qu'un fait. Mais dans des questions d'art et d'esthétique, ce n'est pas la logique seule qui doit décider. Lessing, nous le savons, connaissait superficiellement les œuvres de la sculpture et de la peinture. A son époque, d'ailleurs, l'art antique n'avait pas révélé toutes ses richesses. La critique d'art et la science archéologique en étaient encore à leurs débuts. L'art moderne, la peinture surtout,

n'avait pas déployé toutes ses ressources et atteint les limites de sa puissance.

On a opposé depuis, à Lessing, une longue liste d'œuvres de sculpture et de peinture, antiques et modernes, dont plusieurs chefs-d'œuvre consacrés, qui donnent un démenti à la règle qu'il pose et qu'il impose à l'artiste.

Ainsi le fronton ouest du Parthénon représente la lutte de Neptune et de Minerve, au moment extrême où Minerve, victorieuse, s'élance vers son char pour prendre possession de son nouvel empire, et où Neptune, au comble de l'irritation, recule. La figure de Neptune exprime le paroxysme de la colère. On a cité encore le groupe du Gaulois et de sa femme (dans la villa Ludovici, à Rome). Le Gaulois vient de tuer sa femme pour lui épargner l'esclavage, et se tue lui-même ensuite. Ici encore c'est le moment extrême que l'artiste a choisi et qui se trouve être le plus heureux. Car le moment précédent nous montrerait seulement la femme tuée, sans qu'on sache si le mari se tuera ensuite. Le moment suivant, quand l'action est achevée, ne nous montrerait que deux cadavres, rien de plus.

La nécessité pour l'artiste, d'éviter le moment extrême pour ne pas violer la loi du Beau, n'est pas non plus si absolue que le croit Lessing. On lui a opposé la lutte des Centaures aux Métopes du Parthénon, la lutte des Amazones au temple de Phigalia, le groupe de Niobé avec ses enfants (aux Uffizi de Florence). Ces exemples prouvent que les artistes grecs ne reculent pas devant l'expression de la passion extrême, même celle qui se manifeste par la contorsion violente des traits. Enfin des œuvres de l'art que l'on peut citer en

témoignage, aucune n'est plus propre à infirmer la théorie de Lessing, que le groupe même du Laocoon. On est d'accord aujourd'hui à y voir, non comme le veulent Winkelmann et Lessing, l'atténuation de la souffrance extrême, se contenant elle-même, réduite à des soupirs anxieux, mais au contraire l'expression de la douleur arrivée à son paroxysme et au delà de laquelle il n'y a que l'anéantissement complet. On a constaté que l'ouverture même de la bouche qui ressemble à un trou profond, montre que les sculpteurs ont bien eu l'intention de le faire crier. C'est un groupe d'un caractère tout à fait réaliste[1].

En général, Lessing a tort de vouloir établir pour le moment que doit choisir l'artiste, une règle qui gêne sa liberté. Aucun moment ne peut lui être obligatoirement imposé ou interdit. C'est lui, ou plutôt c'est la nature de son sujet, c'est l'effet qu'il veut obtenir, qui décideront. Tantôt ce sera le moment extrême, tantôt le moment qui précède, tantôt le milieu, tantôt le début, tantôt la fin de l'action qui sera le sujet de son œuvre. Tout dépend du résultat que l'artiste veut obtenir ; et pour chaque moment choisi, l'histoire de l'art nous offre des

---

1. Voy. Overbeck, II, liv. 5, ch. 2. — Feuerbach : *Der Vaticanische Apollo.* — Blümner, *Lessing's Laocoon.* Déjà Gœthe, dans son jugement sur le Laocoon, ne parait pas d'accord avec Winkelmann et Lessing : « Cette œuvre d'art est très importante par le choix du moment représenté. Si une œuvre de l'art plastique doit réellement se mouvoir sous nos yeux, il faut que l'artiste choisisse un moment transitoire. Dans l'instant qui précède, aucune partie du tout ne doit s'être trouvée dans la même position et un instant après chaque partie doit être forcée de quitter cette position.....

« Je dirai que tel qu'il est là devant nous, ce groupe est comme un éclair fixé, comme une vague pétrifiée au moment où elle va se briser contre le rivage. » (*Ueber den Laocoon.*)

exemples probants, qui donnent raison à l'artiste contre le théoricien.

Les exigences de l'imagination du spectateur, sur lesquelles Lessing insiste avec raison, n'imposent non plus tel moment plutôt que tel autre. Quel que soit celui que l'artiste aura choisi, l'imagination y trouvera toujours son compte. Si on lui présente le point culminant de l'action, et qu'elle n'a plus rien à chercher au delà, elle reviendra en arrière, elle évoquera les moments antérieurs, elle reconstruira l'action à partir de son début aussi bien qu'elle pourra. Elle sera toujours active et occupée, et c'est l'essentiel[1]. Il n'est pas exact de dire que l'imagination a besoin d'aller en avant et au delà. Elle rayonne dans tous les sens, elle travaille autour de l'œuvre qu'elle contemple, tantôt dans une direction, tantôt dans une autre. Il ne faut pas vouloir lui prescrire une direction uniforme et dans le même sens. Le spectateur ne cherche pas nécessairement à compléter l'action dont on lui a présenté un moment unique, par la raison que très souvent il ne la connaît pas, surtout s'il s'agit de sujets historiques ou légendaires. Le groupe de Laocoon, ici encore, peut servir de preuve. Celui-là seul qui connaît la légende peut la compléter ou la reconstruire en imagination. Les autres ne verront dans ce groupe que l'image de la souffrance et de la douleur physiques[2]. Mais qu'importe ? l'imagi-

1. C'est ce qui explique pourquoi on a tant discuté, épilogué sur le groupe de Laocoon, et prêté à leurs auteurs des intentions qu'ils n'avaient certainement pas eues. Comme toujours, on a attribué aux artistes les idées que la contemplation de l'œuvre suscitait chez les spectateurs. C'est aussi l'opinion de Gœthe.

2. Un critique d'art a même prétendu que le groupe en question, primitivement n'avait pas d'autre destination, mais que les artistes pour

nation ne manque pas de pâture pour cela. Par association, et selon qu'elle est plus ou moins riche et vivace, elle évoque alors, de son fonds propre, les idées, les images qui indirectement se rattachent au tableau qu'elle contemple. Le plaisir qu'elle prend à ce travail, à cette participation active à l'œuvre de l'artiste, ne sera pas diminué pour cela. Avant tout, l'artiste doit garder toute sa liberté dans la composition de son œuvre. Il songe avant tout à son sujet, à la façon la plus intéressante, la plus émouvante, la plus lumineuse dont il le traitera, et ce sera aussi celle qui, en donnant au spectateur à la fois l'idée la plus complète de cette œuvre et l'émotion la plus intense, donnera également à son imagination l'aliment le plus substantiel.

Il ne faut pas non plus que l'artiste laisse trop à faire, trop à deviner au spectateur ; qu'il lui impose un effort nuisible à son plaisir esthétique, et qu'il se prive lui-même d'un bel effet qu'il pourrait produire, pour en laisser le bénéfice à notre imagination. Ce n'est pas nous en définitive, c'est lui qui doit faire le tableau. Le rôle de l'imagination en présence d'une œuvre de sculpture ou de peinture est bien plus restreint, plus effacé qu'en présence d'une œuvre poétique. L'artiste plastique nous donne un tableau tout fait ; le poète nous le fait faire, le suscite en nous. Il y a là une différence importante dont Lessing ne paraît pas avoir tenu compte et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

La seule règle imposée à l'artiste et dont aucune considération ne peut le dispenser, c'est de respecter les

lui donner plus de valeur et de notoriété, l'ont mis en quelque sorte sous le patronage de Laocoon. (Zimmermann, *Æsthetische Schriften*, t. 2. *Auch ein Wort über Laocoon.*)

lois de son art, les conditions absolues de la Beauté ; d'éviter tout ce qui peut produire sur l'âme du spectateur une impression désagréable ou répugnante, choquer ou blesser son sens esthétique.

C'est bien au fond l'idée de Lessing, lorsqu'il proclame que la Beauté est le principe même de l'art antique, et sous-entend qu'il doit être celui de l'art de toutes les époques. Seulement il a trop restreint ce principe, en le subordonnant à une condition arbitraire, à une règle absolue. Il a mis ainsi d'inutiles et gênantes entraves à la liberté de l'artiste.

La conséquence que Lessing tire de la nécessité du moment unique pour les arts plastiques, à savoir que ces arts doivent s'interdire la représentation de toutes les actions dont la nature est d'être essentiellement transitoires, parce que de telles actions finissent à la longue par produire sur le spectateur une impression désagréable, d'ennui et de dégoût ; cette conséquence, transformée en règle par Lessing, a été également contestée, d'abord par Herder, qui remarque très justement que tout dans la nature est transitoire, que tout phénomène est un mouvement qui commence et qui finit[1]. Les corps bruts seuls sont immobiles, et les arts plastiques ne peuvent être condamnés à cette seule représentation.

Mais l'objection ne vaut pas contre Lessing. Car telle ne peut avoir sa pensée, puisqu'il donne aux arts plastiques, aussi bien qu'à la poésie, il est vrai dans des conditions différentes, pour objet, la représentation des actions, des mouvements. Or toute action, tout mouve-

1. *Kritische Wälder : Erstes Wäldchen*, ch. IX.

ment est un phénomène essentiellement transitoire. En se rappelant les exemples que cite Lessing (le portrait de Lamettrie riant, le Laocoon criant), on voit bien qu'il entend parler, non pas des mouvements en général, mais de certains mouvements qui, étant de leur nature essentiellement accidentels, passagers et fugitifs, deviennent à la longue, lorsqu'ils sont fixés sur la toile, une grimace insupportable.

Mais, ici encore, il pose une règle trop générale et trop absolue. Il y a une distinction importante à faire, qu'il n'a pas faite, mais qui n'a pas échappé à la critique moderne.

Il est certains mouvements rapides, fugitifs, presque instinctifs, qui échappent à l'art ; par exemple, certaines contractions convulsives des muscles : tremblement de colère, haussement d'épaules, clignement d'yeux, dont l'effet résulte de leur rapidité, de leur instantanéité même, et qui ne sauraient être fixés par l'art. Ou bien encore, ces mouvements rapides absolument continus, sans arrêt ni interruption, comme le trajet d'une balle de fusil, d'un boulet de canon, la chute d'un corps dans l'air en droite ligne. Rien ne peut indiquer ici le mouvement. L'œil ne verrait sur la toile qu'un corps immobile.

Mais lorsqu'un corps en mouvement présente un point d'arrêt qui éveille dans le spectateur l'image du mouvement qui précède ou de celui qui suit (Lessing aurait dû se souvenir ici du rôle qu'il attribue à l'imagination du spectateur contemplant une œuvre d'art), comme, par exemple, un coureur qui prend son élan, un homme qui lance une pierre ou un disque (le Discobole), ou qui, du haut d'une tour, va se lancer dans le

vide, un cheval au galop; ces mouvements, et tous ceux du même genre, quoique très rapides, essentiellement transitoires, peuvent cependant être, et ont été mille fois représentés par la sculpture et par la peinture. Le spectateur voit très bien le mouvement que l'artiste n'a pu qu'indiquer, car il voit du même coup le mouvement qui a précédé et le mouvement qui va suivre[1].

Les exemples que cite Lessing pour justifier cette interdiction du transitoire dans le domaine des arts plastiques : le rire de Lamettrie, le cri de Lacoon, ne sont pas concluants; car ni le rire en lui-même, ni le cri ne sont tellement rapides et violents, que leur durée semble impossible, et ne puisse par conséquent être fixée par l'art, sans nous répugner à la longue. Oui, dans un portrait peut-être, puisque le portrait doit représenter l'état permanent d'une personne. Mais un enfant qui joue sur les genoux de sa mère, un mendiant de Murillo, un satyre : ces figures souriantes ou rieuses, même regardées souvent et longtemps, ne deviennent pas pour cela grimaçantes. A ce compte, comme le fait très justement remarquer Herder, toute expression de physionomie, celle du philosophe qui médite le menton dans sa main, celle de Laocoon lui-même, non pas criant, mais soupirant seulement, comme prétend le voir Lessing, et en général toute attitude et tout mouvement fixés par l'art : Jupiter lançant la foudre, Hercule soutenant l'Atlas, etc., deviendraient déplaisants à la longue[2].

Nous arrivons maintenant à la partie importante du

1. Blümner, *Laocoon-Studien*. — Fischer, *Lessing's Laocoon*.
2. Herder, *Erstes Wäldchen*, ch. IX.

Laocoon, au point culminant de l'œuvre, à la distinction, ou plutôt à la séparation établie entre les arts plastiques d'une part, et la poésie de l'autre, et par suite entre leurs objets, distinction fondée sur la différence des signes dont se servent les deux arts.

Les arts plastiques, parce qu'ils se servent de la pierre, du marbre, des couleurs, choses matérielles et qui coexistent dans l'espace, auront pour objet principal tout ce qui coexiste dans l'espace, c'est-à-dire les corps. La poésie, parce qu'elle se sert du langage articulé, c'est-à-dire de signes qui se succèdent dans le temps, aura pour objet principal ce qui se succède dans le temps, c'est-à-dire les mouvements, les actions.

Cette distinction a soulevé de nombreuses et intéressantes controverses, non qu'elle puisse être sérieusement contestée en elle-même, dans sa généralité, car elle est fondée sur la nature même des beaux-arts. Ce qu'on a contesté, ce sont plutôt les conséquences trop absolues que la logique de Lessing en fait sortir, et les limites arbitraires et trop étroites qu'il impose aux arts plastiques et plus encore à la poésie.

On peut reprocher d'abord à Lessing d'avoir déduit sa distinction entre les deux arts, de la différence des signes dont ils se servent, et d'avoir pris pour cause ce qui n'est qu'une conséquence. Ce n'est pas parce que la sculpture et la peinture se servent de la pierre et des couleurs, qu'elles sont vouées à la représentation des corps dans l'espace ; c'est plutôt parce qu'elles se proposent de représenter les corps, qu'elles se servent de la pierre et des couleurs. On a fait remarquer aussi que ce que Lessing appelle les signes des arts plastiques : la pierre et les couleurs, ne sont pas à proprement parler

des signes représentatifs de leur objet, dans le même sens qu'un mot est le signe d'une chose. Un arbre peint n'est pas à proprement parler le signe d'un arbre, c'est l'arbre lui-même ; c'en est la représentation et la figure, tandis que le mot arbre est bien un signe distinct et différent de l'objet qu'il désigne. La distinction établie par Lessing en un autre endroit, entre les signes naturels et les signes arbitraires, ne détruit pas cette objection[1].

Il serait inutile d'insister sur cette distinction peu importante en elle-même, si ce parallélisme ou plutôt cette opposition, établie par Lessing entre les arts plastiques et la poésie, par rapport à leurs signes, ne l'avait pas conduit, comme nous le verrons tout à l'heure, à trop restreindre le champ d'action et les limites de la poésie. Donc, suivant Lessing, l'objet des arts plastiques sera la représentation des corps dans l'espace, et l'objet de la poésie sera la représentation des actions dans le temps. Nous savons que Lessing prévient tout de suite l'objection qu'on ne peut manquer de lui faire à propos de cette distinction qui est arbitraire, car elle n'existe pas dans la réalité, où les corps et les actions sont inséparables, comme le sujet est inséparable de ses attributs et de ses actions. Aussi s'empresse-t-il d'ajouter que les arts plastiques, à l'occasion de la représentation des corps, représenteront aussi des actions, mais accessoirement, en les indiquant seulement (*Andeutungsweise*). La poésie, de son côté, représentera aussi des corps, mais non dans leur totalité, avec toutes leurs parties, mais par une partie seulement, par celle qui correspond

1. *Nachlass*. Œuvres, t. 6, p. 260.

à l'action représentée et qui est nécessaire à cette représentation. De même que l'artiste plastique n'a qu'un moment de l'action, le poète n'a qu'une qualité des corps à sa disposition. Une épithète, deux tout au plus, doivent lui suffire.

Voilà donc les deux ordres d'art nettement distingués et séparés. Chacun a son objet essentiel et principal, et en outre, un objet accessoire et secondaire. Seulement, ce qui est l'accessoire chez l'un, est l'essentiel chez l'autre et réciproquement. Chacun est cantonné dans son domaine, séparé de celui du voisin par un terrain commun, où il lui est permis de pénétrer, mais sans trop s'y avancer et s'y arrêter.

En examinant de près, pour la juger, cette distinction célèbre, premièrement en ce qui concerne les arts plastiques, on est frappé tout d'abord de la confusion perpétuelle que laisse subsister Lessing entre la sculpture et la peinture. Cet esprit si rigoureux, — dont la force et l'originalité consistent dans la subtile et vigoureuse pénétration avec laquelle il sait démêler et séparer les éléments complexes d'une question ou d'un problème, — ne veut pas voir dans cette œuvre, dont le but est précisément d'établir une distinction bien tranchée entre deux arts trop souvent confondus l'un avec l'autre, les différences sérieuses qui séparent la sculpture de la peinture.

Tantôt c'est la peinture, tantôt c'est la sculpture qui lui fournit les arguments et les exemples pour sa théorie. Mais c'est presque toujours la sculpture qu'il a en vue. L'art par excellence pour lui, disciple convaincu de Winkelmann, c'est l'art antique, et l'art antique c'est surtout la sculpture. La peinture est un art relativement

moderne, ou du moins qui a déployé toutes ses ressources et révélé toute sa puissance au moyen âge et à la Renaissance, sous l'influence du christianisme et de la vie religieuse, et de nos jours, sous l'influence d'un sentiment plus profond et d'une conception plus large de la nature et de la vie universelle des choses.

Quand Lessing assigne aux arts plastiques pour objet principal et direct la représentation des corps, des belles formes humaines, et accessoirement celle des actions, c'est la sculpture surtout qu'il vise, et à laquelle sa définition convient particulièrement. Mais elle est insuffisante en ce qui concerne la peinture, qui offre plus de différences encore que de ressemblances avec la sculpture. Si la peinture se rapproche de la sculpture par la représentation des belles formes corporelles, elle s'en éloigne encore davantage par d'autres caractères. Elle est plus immatérielle que la sculpture. Elle représente ses objets, non comme ils sont en réalité, avec leurs formes, leurs dimensions solides dans l'espace, mais comme nous les voyons, sur une surface plane, avec les différences de dimensions, avec les dégradations d'ombre et de lumière, créées par la distance et par la perspective. Elle est donc plus personnelle, plus subjective que la sculpture. En outre, son domaine est infiniment plus varié. Tout le monde visible, la nature entière lui appartient. Grâce à la couleur, elle reproduit toutes les variétés, toutes les nuances de la vie et tous les mouvements de l'âme, qui se reflètent sur la physionomie et dans le regard. On pourrait presque dire que la peinture est plus voisine encore de la poésie que de la sculpture. Mais Lessing, tout préoccupé d'art antique, ne voit dans la peinture que le côté par où elle ressemble à la

sculpture, c'est-à-dire la reproduction des belles formes du corps humain, avec ses mouvements, ses attitudes nobles ou gracieuses. Pour lui, le Beau, c'est la forme, l'harmonie des lignes, la pureté du contour, et c'est aussi l'objet qu'il assigne à la peinture. La peinture historique, à ses yeux, n'est destinée qu'à représenter des corps dans de belles et nobles attitudes[1]. On comprend, dès lors, qu'il place l'essentiel de la peinture dans le dessin, et qu'à la couleur il n'accorde qu'une importance secondaire. « S'il est vrai, dit-il quelque part, que l'artiste, lorsque les difficultés de la couleur ne le préoccupent pas, peut aller droit à son but, én toute liberté ; s'il est vrai qu'on trouve dans les dessins des meilleurs peintres une âme, une vie, une liberté, une délicatesse qu'on ne trouve pas dans leurs peintures ; s'il est vrai que le pinceau, avec un seul liquide, peut exécuter des choses que ne peut réaliser celui qui doit mêler plusieurs couleurs, surtout des couleurs à l'huile, — je me demande si le plus admirable coloris peut compenser tant de pertes, et s'il ne serait pas à souhaiter que la peinture à l'huile n'eût jamais été inventée[2] ?

Lorsque Lessing dit qu'un portrait ne doit pas être une simple reproduction de la personne dans sa réalité actuelle, mais doit en être l'idéal, il l'entend de la forme et non de la couleur, car le coloris, de même que tout ce qui est transitoire, ne lui paraît pas susceptible d'idéal, et par conséquent n'appartient pas à l'art. Tout au plus, admet-il un idéal inférieur pour la nature ani-

---

1. *Nachlass.* Œuvres, t. 6, p. 289.
2. *Nachlass.* Œuvres, t. 6, p. 287.

male. Mais il le refuse absolument à la nature végétale et inorganique[1].

Peut-on s'étonner qu'avec cette préférence exclusive pour la beauté sculpturale et plastique, Lessing n'apprécie pas certaines parties importantes de la peinture ? La peinture religieuse, la peinture du moyen âge, dédaigneuse de la beauté matérielle, le laisse indifférent. La peinture de genre, la représentation de la vie réelle dans ses détails et ses aspects vulgaires, à la manière hollandaise, il la méprise comme un outrage à l'art et au beau. Enfin, une des branches les plus vivaces et les plus florissantes de l'art moderne, la peinture de paysage, est méconnue par lui, et ne trouve aucune place dans sa théorie. En effet, la peinture de paysage présente un caractère plus intime et plus personnel que les autres genres de peinture. Elle représente moins la nature telle qu'elle est en réalité, que la nature telle qu'elle se réfléchit dans l'âme du peintre, en s'imprégnant de ses propres sentiments. C'est dans ce sens qu'on a pu dire qu'un paysage est un « état d'âme ». Mais Lessing est un ancien, et certains côtés de l'âme et de l'art moderne lui échappent[2].

---

1. Dans un fragment qui devait trouver place dans la 2e partie du *Laocoon*, Lessing, tout en admettant qu'il n'est pas impossible de voir paraître un peintre qui unirait le contour des anciens au coloris des meilleurs d'entre les modernes, et surpasserait ainsi Raphaël lui-même, croit cependant que la vie et le travail d'un homme ne suffisent point pour y arriver, et qu'un maître perdrait d'un côté ce qu'il aurait gagné de l'autre. La question alors serait de savoir dans laquelle des deux parties on devrait désirer exceller. *Nachlass*. Œuvres, t. 6, p. 281 et 290.

2. Comme preuve de l'indifférence de Lessing pour les beautés de la nature, on cite de lui un mot, mais qui n'est sans doute qu'une spirituelle boutade, comme il lui en échappait quand il était en humeur

Sur un autre point encore, la peinture, surtout la peinture de nos jours, a élargi son domaine. Elle admet le laid, que la théorie de Lessing lui interdit. Le laid a reçu droit de cité dans la peinture et même, dans une certaine mesure, dans la plastique ; on lui a fait les honneurs d'une esthétique spéciale[1], parce qu'il est une des formes de l'être et de la vie ; parce qu'il est susceptible d'expression et de *caractère;* parce qu'il peut servir de contraste et de repoussoir au beau, et qu'il peut solliciter heureusement l'imagination inventive ou la verve satirique de l'artiste. Mais en l'admettant, l'art lui impose ses lois : l'ordonnance, la composition, le choix, l'élimination de tout élément inutile, répugnant, sans profit pour l'art et la vérité. Par l'art, le laid peut en quelque sorte être idéalisé. Il ne cessera pas d'être laid. Mais en écartant de son objet ce qui est accidentel, accessoire, l'artiste en fera ressortir les traits essentiels et typiques, le caractère expressif et original[2].

La même raison qui a déterminé l'objet des arts plas-

---

de contradiction et de paradoxe. Voyageant en compagnie d'un ami qui s'extasiait à la vue d'un beau paysage, Lessing lui dit : « Je vous envie votre joie, mais ne saurais la partager. Je ne dis pas, si le printemps s'avisait une fois de fleurir en rouge. Ce serait au moins du nouveau. »

On a remarqué aussi que dans ses lettres datées d'Italie (1775) il ne parle jamais de la beauté du ciel et de la nature.

1. Voy. Rosencrantz, *Æsthetik des Hässlichen*,

2. A propos de peinture nous trouvons dans une scène de la tragédie d'Émilia Galotti, un passage où l'on peut entrevoir une théorie hautement idéaliste et assez conforme à celle du philosophe Schelling. Le peintre Conti présente au prince le portrait de la comtesse Orsina. Le prince trouve qu'il est très flatté. L'artiste n'est pas de cet avis. Il ne le trouve pas plus flatté que l'art ne doit le faire. « L'art doit peindre, comme la nature plastique, s'il en est une, s'est représenté l'image, sans le déchet que rend inévitable la matière récalcitrante, sans l'usure destructive qui est l'œuvre du temps. » (Acte 1er, scène 4.)

tiques, à savoir la nature des signes dont ils se servent, déterminera aussi l'objet et les limites de la poésie. Puisqu'elle se sert des mots du langage qui se succèdent dans le temps, Lessing en conclut qu'elle ne pourra représenter que les actions, c'est-à-dire les phénomènes et les mouvements qui se succèdent dans le temps, et accessoirement, mais pour les indiquer seulement, les corps qui sont les sujets de ces actions.

Cette théorie sur la poésie, qui, en la distinguant des arts plastiques, lui assigne en même temps les limites qu'elle ne doit pas franchir, a particulièrement divisé, passionné les critiques et les esthéticiens, et révolutionné la poésie allemande. Elle mérite donc un examen plus attentif, car ici Lessing est sur son terrain; il parle de ce qu'il connaît à fond, de ce qu'il pratique lui-même; il est chez lui, il combat *pro aris et focis*.

En donnant à la poésie pour objet principal les actions, Lessing a incontestablement déterminé la nature et le caractère propres, le véritable but de la poésie; surtout si on prend le mot *action* dans son acception la plus étendue, embrassant non seulement les actions extérieures, visibles des corps, mais les actions intérieures, tous les mouvements de l'âme, les sentiments et les pensées[1]. En effet, la poésie est bien le langage de l'âme. Elle ne peut exprimer que ce que nous sentons, ce que nous pensons, ce que nous imaginons; car cela seul existe pour nous.

1. Mendelssohn avait proposé à Lessing le mot *mouvement* (Bewegung) comme plus général et par conséquent plus juste ici, que le mot *action* (Handlung). Lessing, qui d'abord avait approuvé cette substitution, ne l'a pas maintenue.

Lessing est donc dans le vrai, et la théorie complète et définitive de la poésie est, si l'on veut, contenue dans le principe posé par lui. Mais elle y est cachée, en puissance seulement. Il faut l'en tirer, malgré son auteur, car il semble avoir voulu l'ignorer. La conception de la poésie, telle qu'il la formule, telle qu'il la développe et l'applique, est trop étroite. Elle ne rend pas compte de toutes les formes que la poésie peut prendre, de tous les effets qu'elle est capable de produire, de toutes les ressources et de toutes les richesses dont elle dispose[1].

Ainsi en vertu de la corrélation nécessaire qu'il a établie entre les signes de la poésie et son objet, il la confine dans le domaine des choses qui se succèdent, c'est-à-dire des actions, et en vertu de l'opposition symétrique qu'il aime à établir entre les idées, il ne permet au poète de ne représenter qu'une qualité, un aspect des corps, à l'aide d'une ou tout au plus de deux épithètes, et cela par la raison que le sculpteur et le peintre, de leur côté, n'ont à leur disposition qu'un seul moment de l'action. En un mot, et c'est la conclusion définitive et décisive du *Laocoon,* il refuse à la poésie et le droit et le pouvoir de décrire le monde matériel, la nature extérieure. Il bannit du domaine de la poésie

---

1. Dans un opuscule qui date de 1755, *Pope ein Metaphysiker,* où Lessing établit la différence qui sépare la philosophie de la poésie, nous trouvons une définition de la poésie, encore tout à fait dans l'esprit et même dans la terminologie de Baumgarten-Wolf. « Un poëme est un discours sensible parfait (*eine vollkommene sinnliche Rede*). » On sait tout ce que renferment les mots *sensible* et *parfait* et combien cette définition doit être préférée à toutes les autres, si l'on veut tant soit peu approfondir la nature de la poésie. (*Œuvres,* t. 6, p. 414. Éd. M.) Dans l'intervalle, cette conception s'est singulièrement approfondie et élargie.

le genre descriptif. Contre cette conclusion on a vivement protesté, non pas dans l'intérêt de la fausse poésie que Lessing visait, mais au nom d'une esthétique plus compréhensible et moins intolérante.

On a contesté d'abord que la nature des signes du langage, parce qu'ils sont successifs, oblige la poésie à ne représenter que ce qui est successif. Les signes du langage, a-t-on dit, étant des signes de convention, indépendants de leurs objets, peuvent représenter le coexistant aussi bien que le successif, les corps dans l'espace aussi bien que leurs mouvements dans le temps.

Lessing l'accorde, mais seulement pour le discours ordinaire, pour la prose, pour la science. Il ne l'admet pas pour la poésie. La raison qu'il donne, c'est qu'il est difficile, sinon impossible à l'imagination de saisir au passage et de retenir les éléments successifs de la description que le poète lui énumère, pour les recomposer ensuite et reconstituer l'image totale de l'objet. Cette synthèse est pénible, destructive du plaisir esthétique. Elle est stérile d'ailleurs et ne produit, le plus souvent, qu'une image confuse et tronquée. Nous avons déjà vu qu'il la compare au travail d'un manœuvre qui, après avoir monté à grand'peine des blocs de pierre au haut d'une montagne, pour la construction d'un édifice, les verrait, aussitôt arrivés au sommet, retomber de l'autre côté[1]. Il y a là, Lessing le croit du moins, contradiction entre le principe de la coexistence et le principe de la succession. Selon lui on fait violence à la poésie en

1. Dans un fragment posthume, il dit que la description du poète est à l'égard du tableau d'un peintre, comme la liste où se trouvent indiquées les parties d'une colonne magnifique, est à l'égard de la colonne naturelle ou peinte. *Nachlass*. Œuvres, t. 6, p. 271.

voulant lui imposer la loi des arts plastiques. Il n'y a qu'un moyen pour elle de résoudre la difficulté et d'échapper à cette contradiction ; c'est de transformer le coexistant en successif. Ainsi fait Homère, qui ne fait pas la description, mais l'histoire d'un objet visible, comme du char de Junon, du sceptre d'Agamemnon.

Mais cette raison que Lessing oppose à la description poétique est loin d'être décisive. La difficulté qu'il signale n'est qu'apparente.

Sans doute, s'il s'agit d'une de ces descriptions minutieuses et fastidieuses, comme la littérature du dernier siècle nous en offre de trop nombreux exemples, et qui prétendent par une longue et exacte énumération des différentes parties d'un objet nous en donner la représentation et l'impression visible [1], il est certain que Lessing a raison. L'imagination ne suit qu'à grand'peine le poète, et ne réussit qu'à former un ensemble confus et incomplet de cette suite de traits laborieusement et inutilement accumulés.

Mais ce n'est pas là non plus la description telle que la conçoivent et l'exécutent les vrais poètes, que malheureusement Lessing n'a pu connaître. Le poète qui a l'instinct et la science de son art, ne procède pas comme le suppose Lessing. Ce n'est pas en énumérant longuement l'une après l'autre les parties ou les caractères qui constituent un objet ou un groupe d'objets, en repos ou en mouvement, qu'il parvient à nous en donner l'image vivante et saisissante. Dans ces objets qu'il a sous les yeux, ou qu'il voit dans son imagination, il sait choisir certains traits saillants, certains caractères significa-

1. En Allemagne, Brockes, Haller et leurs imitateurs.

tifs et représentatifs de l'objet tout entier, et grâce au pouvoir suggestif, à la magie évocatrice de quelques mots heureusement choisis et combinés, il produit instantanément, par association dans notre imagination, le tableau qu'il voit lui-même. Ainsi procèdent les vrais poètes et surtout les poètes modernes et contemporains, qui excellent dans la peinture poétique : Gœthe, Byron, Shelley, Victor Hugo, Théophile Gautier, Heine, Freiligrath et d'autres, sans compter les romanciers et les écrivains voyageurs.

Lessing se trompe. L'imagination du lecteur n'est pas condamnée à ce pénible travail de synthèse qu'il veut lui épargner. La description vraiment poétique le rend inutile. Tout naturellement, sans effort et par sa loi propre, l'imagination suit le poète, ou plutôt elle le devance. Elle voit presque instantanément ce que le poète veut lui montrer. Au lieu de dire avec Lessing que l'imagination peut à peine suivre la description du poète, il faudrait dire que c'est le poète qui presque toujours a peine à suivre le vol de l'imagination de son lecteur. Sans doute ces tableaux du poète n'ont pas, ne peuvent pas avoir la précision de trait et de contour qu'offre le tableau du peintre, mais la poésie n'est pas, ne veut pas être la peinture. La description du poète n'est pas faite pour être vue par les yeux, mais par l'imagination. L'imagination du lecteur, voilà en quelque sorte le champ d'action et d'opération du poète. Il ne fait pas, à proprement parler, ses tableaux, il nous les fait faire à nous. Les signes du langage ne sont pas seulement représentatifs, ils sont surtout suggestifs des choses. Le langage articulé n'est pas la matière de la poésie, comme le son pour la musique, la couleur pour

la peinture, le marbre pour la sculpture. La parole n'est que le véhicule, l'instrument de transmission, par lequel, comme à l'aide d'un fil télégraphique, le tableau passe de l'imagination du poète dans celle du lecteur[1].

Mais ce tableau, ainsi suscité et formé dans notre imagination, n'en aura pas moins son unité; les parties n'en seront pas moins liées entre elles et formeront un tout. Le coexistant n'est pas, comme le veut Lessing, en contradiction avec le successif. L'intelligence, au contraire, les unit et les concilie; car l'unité est sa loi, qu'elle impose à toutes ses conceptions, aux images aussi bien qu'aux idées abstraites. Quand le poète représente des actions, comme le lui prescrit Lessing, ce sont encore des images et non des abstractions que nous avons devant nous. Le poète, s'il est vraiment poète, pense et fait penser son lecteur en images. Tout est peinture en poésie, et dans ce sens le fameux *ut pictura poesis* est parfaitement exact, et Jean-Paul Richter ne s'est pas trompé, quand il reprend à son compte la moitié de l'antithèse ingénieuse du poète grec Simonide, que Lessing repoussait, et qu'il définit la poésie, une peinture parlante.

Quand Lessing loue Homère, pour avoir compris et évité les écueils de la description poétique, en nous montrant Hébé composant pièce par pièce le char de Junon, au lieu d'en faire la description ; ou bien Agamemnon se revêtant de ses habits, au lieu de nous décrire son costume ; ou bien encore nous faisant l'histoire du sceptre d'Agamemnon au lieu de nous le

1. Th. Vischer, *Æsthetik*, §§ 836 et 1165.

décrire, Lessing ne voit pas qu'en réalité Homère, en admettant, ce qui n'est pas démontré, qu'il ait voulu éviter de faire une description, en a fait une tout de même, ou du moins n'empêche pas l'imagination du lecteur de former un ensemble de tous les objets qu'il nous présente successivement, et de voir devant nous le char, le costume et le sceptre. Substituer un verbe actif au verbe être, ne change rien, en définitive, au mouvement naturel de l'imagination.

D'ailleurs l'exemple d'Homère que Lessing met en avant pour justifier sa proscription de la description poétique, cet exemple n'est pas absolument probant. Homère n'est pas, il est vrai, un poète de l'école descriptive. La description, sauf cependant dans un passage ou deux qu'on a opposés à Lessing, ne tient pas de place dans ses poèmes. Le genre épique ne la comportait pas. Et puis, il ne faut pas oublier, ce dont Lessing n'a pas tenu compte, que les poèmes d'Homère étaient récités, chantés. Or dans le discours parlé, la description n'est guère de mise, car ici l'imagination aurait quelque peine à suivre la parole, et à retenir toutes les parties d'un tableau successivement énumérées. Mais depuis Homère, la poésie, sauf les chants populaires, est écrite, fixée sur le papier. Elle est lue, et le lecteur peut prendre son temps, s'arrêter à loisir devant la description du poète, comme il ferait devant le tableau d'un peintre.

Évidemment, la théorie de Lessing ne répond entièrement ni à la nature, ni à l'objet de la poésie, telle que nous la comprenons, telle que nous la possédons aujourd'hui.

Trop préoccupé d'établir entre les idées un parallé-

lisme rigoureux et une sorte de symétrie antithétique [1], il a opposé les arts plastiques et la poésie quant à leur objet, mais en les mettant sur le même rang. Mais la poésie ne doit pas être coordonnée aux arts plastiques. Elle ne s'en distingue pas seulement ; elle leur est supérieure, et par son objet, et par la nature même des signes qu'elle emploie, et dont Lessing n'a pas saisi toute la valeur et toute la portée.

Le langage articulé est le langage de la pensée. Il s'étend aussi loin que la pensée elle-même, et, comme elle, embrasse tout l'univers, visible et invisible, le monde des corps et le monde des esprits, le réel et le possible. La poésie peut dire d'elle-même, s'exprimant par la bouche d'un grand poète : « Mon empire infini c'est la pensée ; mon instrument ailé c'est la parole [2]. » Tandis que les arts plastiques, bornés (la sculpture plus que la peinture) par la matérialité de leurs moyens d'expression, ne peuvent représenter qu'un côté, un aspect du monde extérieur, laissant deviner sans pouvoir l'exprimer complètement, à travers la forme matérielle, l'âme qu'elle recèle, la poésie, grâce au mot articulé, presque immatériel comme la pensée elle-même, peut exprimer toute chose existante ou possible, et nous en donner à la fois l'idée et l'image visible.

Ce n'est pas que Lessing, malgré la prescription qu'il décrète contre la peinture poétique, s'en fasse une idée fausse, et en ignore les vrais procédés. Dans un des fragments du plan primitif du *Laocoon*, il nous apprend

1. Voir dans la *Dramaturgie*, sa théorie sur la *Catharsis*.
2. Schiller, *Huldigung der Künste :*

Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

que la peinture poétique consiste à « savoir assez habilement condenser deux, trois parties ou qualités visibles d'un objet pour qu'on s'imagine les entendre (ou les voir) en même temps comme on les voit en même temps dans la réalité[1] ».

Mais cette peinture poétique exactement définie par lui, il ne veut pas qu'on en fasse usage. Il ne la permet que comme une exception, comme une licence, comme une dérogation accidentelle, justifiée par des nécessités urgentes. Il ne la considère pas comme un emploi légitime, comme une fonction naturelle de la poésie. Comme il ne peut pas s'en passer absolument, il la réduit au strict nécessaire. Il lui permet l'indication des objets matériels, à l'aide d'une ou de deux épithètes, et s'il consent à en accorder trois ou quatre, c'est seulement à la langue grecque, à cause de la facilité qu'elle a de condenser plusieurs épithètes en un seul mot.

Voilà pour Lessing les limites extrêmes, les colonnes d'Hercule de la poésie, au delà desquelles elle ne doit pas s'aventurer, si elle ne veut pas se perdre. Il imagine toutes sortes de comparaisons désobligeantes pour discréditer la peinture poétique, pour en dégoûter les poètes. Il leur recommande plusieurs moyens pour l'éviter, pour la remplacer avantageusement. Il ne veut pas qu'on transporte l'idéal de la peinture dans la poésie, et comme cet idéal pittoresque, pour lui ne réside que dans la forme humaine, à plus forte raison rejettera-t-il de la poésie le paysage auquel, même en peinture, il n'accorde aucune importance. Il ne paraît pas

1. *Nachlass*. Œuvres, t. 6, p. 213.

croire que le Beau, qui est la loi des arts plastiques, est aussi celle de la Poésie ; qu'il y a un Beau poétique, comme il y a un Beau pittoresque et sculptural.

Mais la poésie va plus loin, elle peut plus que ne le croit Lessing. La nature n'est pas fermée, ou à peine entr'ouverte pour elle. Elle n'est pas réduite à indiquer sommairement les choses extérieures, à les effleurer timidement, et comme malgré elle. La poésie, grâce à ses moyens d'expression, supérieurs à ceux des autres arts, peut emprunter à chacun une partie de ses ressources, en y ajoutant celles qui lui appartiennent en propre. La poésie a ses peintres, ses paysagistes, ses portraitistes, comme elle a ses musiciens[1].

1. La musique n'a pas trouvé place dans le *Laocoon*. Lessing, en raison même de ses tendances et de ses préférences classiques et antiques, paraît s'être peu intéressé à cet art tout moderne et romantique. Cependant nous trouvons dans ses fragments posthumes, à propos des différentes combinaisons des signes arbitraires et des signes naturels dans les différents arts, quelques vues très justes sur les rapports de la poésie et de la musique, particulièrement dans le drame lyrique. Il n'est pas partisan de l'opéra italien, où la poésie est subordonnée à la musique et absorbée par elle. Il comprend plutôt l'opéra tel que l'a conçu et exécuté Gluck, tel aussi que l'entend Richard Wagner quand il dit : « Au fond il n'y a qu'une règle, c'est qu'il faut faire exactement la musique du drame qu'on s'est proposé, et ne pas souffrir une note dans sa partition qui ne soit l'écho d'une parole et l'expression d'un sentiment du poème. » Dans une épître adressée au musicien Marpurg (1749), un de ses amis, dont il avait annoncé et lancé dans le *Journal de Berlin*, la Revue musicale *Der Musicus an der Spree*, il célèbre la musique avec force réminiscences mythologiques, pour montrer que là, comme dans la poésie, les règles (dans le sens gottschedien) sont insuffisantes et inutiles au génie qui se forme et se développe sans elles. Dans la *Dramaturgie* (nº 27), à l'occasion de la *Sémiramis* de Voltaire pour laquelle Agricola, célèbre compositeur de l'époque, directeur musical de l'Opéra de Berlin, avait composé des morceaux de musique (symphonies) exécutées avant la pièce et pendant les entr'actes, Lessing analyse ces morceaux, dans le détail, en connaisseur familier avec le vocabulaire technique. En outre, il émet quel-

Par l'heureux choix des métaphores, par l'habile groupement des mots, par la combinaison des mouvements rythmiques et la sonorité expressive des rimes, la poésie sait évoquer devant nous le monde extérieur, les sites et les aspects de la nature, les scènes de l'histoire et de la vie domestique. Elle nous montre la beauté physique, non seulement, comme le lui permet Lessing, dans ses effets, mais aussi jusqu'à un certain point dans sa forme extérieure et plastique. Enfin elle donne à nos sentiments, à nos passions, non seulement une expression intelligible, mais une voix, un accent mélodieux.

Cette description diffère de l'ancienne, de celle que Lessing veut voir bannie de la poésie. Pour elle, la nature n'est pas un objet mort qu'on analyse, qu'on décompose, qu'on essaie de peindre à coups d'épithètes entassées les unes sur les autres. « Amas d'épithètes, mauvaise louange », a dit La Bruyère. Amas d'épithètes, mauvaise description, pourrions-nous dire. De

---

ques vues ingénieuses sur le caractère de la musique instrumentale, employée comme accompagnement et comme illustration des œuvres dramatiques. Il approuve le compositeur qui s'est borné dans ses morceaux d'entr'acte, à commenter musicalement l'acte qui précède, sans vouloir en même temps annoncer l'acte suivant. Car, si, comme il arrive souvent, les passions tragiques de tel acte sont d'un caractère tout différent de celles de l'acte suivant, si à la tendresse succède la fureur, la musique instrumentale, livrée à ses propres ressources, ne pourra pas ménager la transition entre ces deux éléments disparates réunis dans un même morceau, ni en expliquer la liaison comme le fait la poésie, soit seule, soit unie à la musique. Le morceau manquera alors d'unité, d'homogénéité, et l'unité doit être la loi de toute symphonie, la condition de l'effet qu'elle doit produire. « Sans liaison intime entre ses parties, la meilleure musique ressemble à un tas de sable, qui ne peut produire aucune impression. La liaison seule en fait un marbre solide, où peut s'éterniser la main d'un artiste. »

telles descriptions sont mauvaises, non parce que ce sont des descriptions, mais parce qu'elles ne sont pas poétiques, parce qu'elles ne sont pas vivantes. Le sentiment qui donne la vie aux choses décrites, l'imagination qui leur donne un corps, font également défaut à ces versificateurs habiles, mais poètes et artistes maladroits. On a trop facilement pris pour un genre ce qui n'est que le résultat de l'ignorance et de l'inexpérience de ceux qui l'ont pratiqué. On peut leur appliquer ce que Gœthe, parlant par la bouche de Méphistophélès, dit des savants qui se flattent de connaître la nature parce qu'ils ont étudié les phénomènes et accumulé des observations de détail : « Il tient les parties dans sa main, il ne lui manque, hélas ! que l'âme qui les unit[1]. »

Pour la poésie de notre siècle, au contraire, pénétrée de l'idée de l'unité et de l'harmonie de toutes choses, la nature n'est plus seulement un décor muet, un cadre fleuri, ou bien encore une matière à d'ingénieux tours de force de versification, elle est chose vivante, animée, à laquelle nous unissent de secrètes et mystérieuses affinités. Nos poètes ont rapproché la nature de l'homme. Ils ont établi entre elle et nous, une sorte d'intimité et de solidarité. Ils en ont fait le témoin, la confidente de nos joies et de nos tristesses ; et les peintures de la nature sont devenues comme l'image et le symbole de notre propre vie. La description de la nature est devenue ainsi partie intégrante de la poésie lyrique de notre siècle.

Mais, ainsi comprise et pratiquée, elle échappe aux

---

1. *Dann hat er die Theile in der Hand,*
Fehlt leider nur das geistige Band.
(*Faust.* Erster Theil : v. 1584-1585.)

objections et aux critiques de Lessing. Même elle peut s'accorder avec sa théorie, entendue dans son sens le plus large, plus large qu'il ne le soupçonnait lui-même. Ce que décrivent en effet les vrais poètes, ce n'est pas seulement la nature dans ses formes et ses dehors matériels (nous savons comment); c'est plus encore, c'est surtout la vie, l'âme de la nature et son retentissement dans notre âme; ce sont nos pensées, nos émotions, nos mouvements intimes, précisément ce que Lessing demande à la poésie, c'est-à-dire des actions.

Quant aux poètes et aux écrivains qui, de nos jours, continuent avec plus d'habileté et de prétentions d'art, et moins de scrupules esthétiques, les pratiques de l'ancienne école descriptive, nous les abandonnons volontiers au mépris de l'auteur du *Laocoon*. Mais Lessing, lorsqu'il écrivait le *Laocoon*, ne soupçonnait pas les développements, les accroissements que la poésie devait prendre plus tard. Peut-être, s'il avait achevé son œuvre, eût-il modifié sa théorie et relâché quelque peu de sa sévérité à l'égard de la poésie descriptive. Mais au moment où il formulait ses idées sur l'objet et sur les limites de la poésie, il n'avait en face de lui que des productions hybrides, issues d'une union bâtarde de la poésie avec l'art plastique. Il s'agissait de rompre cette alliance compromettante et dangereuse. Il fallait nettement trancher dans le vif; séparer fortement des éléments qui ne devaient pas rester unis; insister non sur les ressemblances, mais sur les différences. C'est pourquoi Lessing a borné la plastique du côté de l'action, et la poésie du côté du monde extérieur, c'est-à-dire du côté même où chacune risquait de s'égarer.

Et puis, Lessing, nous l'avons déjà dit, n'a pas l'âme

lyrique. Il est avant tout et partout, critique, dialecticien. Son imagination assez modérée de sa nature, disciplinée et contenue par une raison sévère, par une inflexible logique, toujours tendue vers l'action, ne court pas à l'aventure, et ne s'abandonne pas aux rêveries, aux vagues contemplations, auxquelles le spectacle de la nature invite les âmes poétiques et sentimentales. La sentimentalité est étrangère et même antipathique à Lessing. Le *Mal universel* (*Weltschmerz*) n'a pas eu de prise sur lui. On n'a qu'à lire sa critique brutalement railleuse des *Souffrances du jeune Werther*. Par les tendances générales de son esprit, surtout par ses goûts et ses préférences artistiques, Lessing, répétons-le, est un ancien. De même que nous l'avons vu s'attacher avec prédilection à la sculpture, dans laquelle il absorbe en quelque sorte la peinture, et nier la valeur de la peinture de paysage; de même sa théorie poétique, qui fait de l'action l'objet essentiel de la poésie, s'applique particulièrement à l'épopée et au drame, qui sont aussi les genres où le génie antique a surtout excellé. Par la même raison, il sacrifie la poésie lyrique, qui par son caractère plus intime, plus personnel, plus moderne, est à la poésie ce que le paysage est à la peinture.

Aujourd'hui que l'objet et les limites de la poésie ne sont plus matière à contestation, et qu'elle a trouvé sa véritable voie, on s'attache davantage à signaler les lacunes, à réfuter les erreurs, à corriger les affirmations trop absolues du *Laocoon,* plutôt qu'à apprécier les vérités incontestables, originales et fécondes qu'on lui doit. Aux yeux des contemporains de Lessing, au contraire, le *Laocoon* a été une révélation et une révolution nécessaire et salutaire.

· Écoutons Gœthe, alors étudiant à Leipzig, tourmenté par son génie naissant, cherchant avec inquiétude une direction et une orientation, qu'il ne trouvait ni en lui-même ni autour de lui :

« Il faut être adolescent pour se représenter l'effet produit sur nous par le *Laocoon*. Cette œuvre nous enlevait à un milieu de conceptions mesquines, pour nous transporter dans les libres espaces des grandes pensées. Le *ut pictura poesis,* mal compris depuis si longtemps, était écarté du coup. La différence des arts plastiques et des arts de la parole devenait claire. Leurs sommets apparaissaient distincts, lors même que leurs bases étaient étroitement unies. Le peintre et le sculpteur devaient se renfermer dans les limites du Beau, lors même que le poète, à qui aucun moyen d'expression ne fait défaut, aurait la liberté d'en sortir. Celui-là travaille pour le sens intérieur, que le Beau seul peut satisfaire : celui-ci pour l'imagination qui peut bien encore s'accommoder du laid. Comme illuminés d'une soudaine clarté, nous apparaissaient toutes les conséquences de cette magnifique pensée. Toute cette critique doctrinale et raisonneuse qui régnait jusque-là, fut abandonnée comme un vêtement usé.... La beauté de ces pensées et de ces principes n'est visible que pour ceux sur lesquels ils exercent une influence d'une incalculable portée, et pour l'époque qui les attend et qui les voit apparaître au moment opportun[1]. »

Mais déjà les contemporains de Lessing, comme nous avons pu le constater plus d'une fois, avaient compris

1. Gœthe, *Dichtung und Wahrheit.*

aussi par où péchaient les affirmations trop tranchantes, les théories trop absolues du *Laocoon*.

Ainsi Mendelssohn, esprit moins vigoureux que Lessing, mais plus fin, et qui voyait mieux les détails et les nuances, a défendu contre lui l'union et la solidarité des beaux-arts.

Herder, qui a critiqué Lessing sur beaucoup de points, sans avoir toujours raison contre lui, a cependant vu ce que la théorie de Lessing enlevait de ressources et de beautés à la poésie. Il tremblait en songeant au « massacre de poésie lyrique » (*ein lyrisches Blutbad*), dont cette théorie rigoureusement appliquée serait la conséquence. Mais, en revanche, personne n'a mieux apprécié, n'a plus vivement admiré les grandes qualités de penseur et d'écrivain de Lessing[1]. Herder du reste était destiné, plus que tout autre, par la différence même de sa nature, à compléter Lessing. Si celui-ci est avant tout critique logicien et dialecticien, merveilleusement apte à bien marquer les différences et les oppositions entre les idées, à les bien définir, à les bien distinguer, Herder, au contraire, critique d'intuition et d'imagination, voit leurs rapports, leurs affinités, possède le don des synthèses et des larges vues d'ensemble. Avec Herder commence réellement la critique du XIX[e] siècle, destinée à rétablir, mais à un point de vue plus élevé et vraiment philosophique, les rapports entre la poésie et la peinture qui, aujourd'hui, grâce à Lessing et au *Laocoon*, peuvent se rapprocher sans danger pour l'une ou pour l'autre.

---

1. Voy. le premier chapitre des *Kritische Wälder* où il met en présence Winkelmann et Lessing et fait admirablement ressortir les mérites de l'un et de l'autre.

Le *Laocoon,* à son apparition et dans l'intention de son auteur, a été un manifeste, une machine de guerre et de démolition, un instrument de révolution. Il est resté, quoi qu'en ait pensé Lessing lui-même[1], et restera toujours, dans ses grandes lignes, malgré son caractère fragmentaire et incomplet, malgré les lacunes, malgré les affirmations trop absolues, les appréciations aujourd'hui reconnues inexactes, un monument de haute critique philosophique, un modèle de puissante et subtile dialectique, de beau et de grand style, de ce style que Herder apprécie si bien en l'appelant « le style d'un poète, c'est-à-dire d'un écrivain qui crée sous nos yeux, qui pense devant nous, et dont nous voyons l'œuvre naître, comme le bouclier d'Achille chez Homère ».

Lessing, sur les traces de Winkelmann, et conduit par sa propre inspiration, a propagé en Allemagne le goût du grand art classique, de la belle antiquité grecque, l'étude des modèles de la vraie Beauté. Il est un des puissants promoteurs de cette renaissance, de cet âge d'or de la littérature allemande, où le génie antique et le génie moderne ont célébré, dans les chefs-d'œuvre de Gœthe et de Schiller, leur union féconde. Il a ramené à sa vraie destination la poésie égarée dans une fausse direction[2]. S'il ne l'a pas conduite aussi loin

---

1. Il écrit à Gleim (18 mai 1766) : « Je suis assez vaniteux pour vous envoyer mon *Laocoon,* bien que j'appréhende qu'il vous faudra toute l'amitié que vous avez pour moi, pour lire ce mélange (*Mischmasch*) de pédantisme et d'élucubrations (*Grillen*), et ne pas le trouver tout à fait mauvais. » — A Klotz (6 juin 1766) : « J'espère peu de lecteurs pour mon *Laocoon* et encore moins de juges autorisés. »

2. On a constaté l'influence du *Laocoon* dans la partie descriptive des poésies de Gœthe et de Schiller, notamment dans *Hermann et Dorothée* et dans le *Spaziergang*.

qu'elle peut aller, qu'elle est allée après lui, du moins l'a-t-il mise dans la bonne voie, la seule qu'elle doive suivre pour rester fidèle à son principe et à sa destination.

La critique littéraire et esthétique n'a jamais cessé de s'occuper du *Laocoon*. Les commentaires qu'on a accumulés autour de cette œuvre, les discussions ardentes qu'elle a soulevées, et qui ne sont pas épuisées, attestent bien sa valeur et son influence durable.

Le *Laocoon,* de même que la *Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* de Boileau, restera comme une sorte de constitution organique de la poésie, qu'on a corrigée, modifiée, élargie dans beaucoup de ses parties, mais qu'on ne saurait, sans danger, vouloir reviser dans son principe fondamental.

CHAPITRE II

Les lettres archéologiques. — Comment les anciens ont représenté la Mort.

Les *Lettres sur des questions d'archéologie* (*Briefe archeologischen Inhalts*) appartiennent par leur date à une époque postérieure au *Laocoon*. Elles sont contemporaines de la *Dramaturgie*, et furent écrites à Hambourg de 1768-1769. Nous les plaçons cependant à la suite du *Laocoon*, car plusieurs des questions qui y sont traitées, figurent également dans le *Laocoon*. C'est même une polémique au sujet de ces questions, qui leur a donné naissance.

Nous anticipons donc un peu sur les événements, en faisant connaître les circonstances qui les ont provoquées, et le personnage auquel elles s'adressent. Ce personnage c'est Chr. A. Klotz, qui doit à Lessing, comme le pasteur Lange, une célébrité et même une immortalité, qu'il n'eût point obtenue sans lui. Klotz, Saxon comme Lessing, plus jeune de neuf ans[1], comme lui issu d'une famille de pasteurs, fréquenta comme lui l'école de Sainte-Afra et l'Université de Leipzig. Esprit précoce, doué d'une grande facilité de travail et d'assimilation, mais superficiel et léger, Klotz débuta de bonne heure dans le journalisme littéraire et savant, mais non par nécessité, comme Lessing, et pour vivre, car sa famille était aisée et ne le laissait manquer de

1. Né à Bischofswerda, dans la Lusace, en 1738.

rien, mais pour se faire connaître, pour faire parler de lui, par ambition de titres et d'honneurs académiques. Il y réussit assez vite; grâce à son savoir-faire, plus qu'à son savoir; grâce aussi à un réel talent de styliste latin. Ses articles habilement laudatifs, dans les *Acta eruditorum,* un des plus anciens et des plus célèbres journaux savants de l'époque; une thèse et plusieurs opuscules latins, publiés à la file, lui valurent d'être appelé à vingt-quatre ans, comme professeur extraordinaire à Göttingue. De nouvelles publications savantes sur divers sujets d'érudition, assez lestement fabriquées, mais bien composées, écrites avec goût, et surtout la faveur d'influents protecteurs, le firent nommer l'année suivante, professeur ordinaire de philosophie à Halle, et lui firent obtenir, bientôt après, le titre de conseiller intime (*Geheimerath*). C'est dans ce milieu que se déploiera avec succès son activité remuante et intrigante.

Outre son bagage déjà considérable de publications érudites [1] et sa collaboration à divers recueils littéraires, plusieurs journaux sont successivement fondés par lui : les *Acta literaria,* la *Hallische Gelehrten-Zeitung,* et plus tard la *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften.* Ces recueils devaient lui faire des disciples et des partisans, tenir en respect les malveillants, lui assurer enfin cette influence dictatoriale à laquelle il aspirait. Il visait sans doute à tenir dans le monde savant, la place que tenait Gottsched dans le monde littéraire. Médiocre professeur, mais habile compilateur, publi-

1. *Epistola de quibusdam ad Homerum pertinentibus Animadversiones in Theophrasti characteres ethicos. — Vindiciæ Horatii Flacci. — Episolæ Homericæ. — Stratonis epigrammata.*

ciste infatigable, toujours prêt sur tous les sujets, Klotz, à vingt-huit ans, faisait déjà figure dans la science. Avec cela, homme de plaisir, de mœurs très libres, tenant table ouverte, vivant avec les étudiants sur un pied de camaraderie; ne dédaignant pas de partager leurs bruyants amusements, et se faisant plus d'une fois, paraît-il, ramasser par la garde, dans des endroits plus que suspects[1].

Sa science n'était pas très profonde ; prise un peu de droite et de gauche. Mais son esprit, son goût littéraire, son élégante latinité, chose peu commune alors; quelques idées personnelles aussi, donnaient à ses écrits une certaine valeur. Klotz avait la prétention, louable d'ailleurs, de rendre l'érudition moins sèche et moins rébarbative. Il voulait y mettre de la littérature et du bel esprit. L'archéologie, particulièrement l'étude des monnaies et des gemmes, alors fort en faveur, grâce à Winkelmann et à Lessing, grâce aussi aux travaux d'Addison, de Spence et du comte de Caylus, était alors fort à la mode. Klotz, toujours à l'affût de l'actualité, s'était déjà essayé non sans succès dans cette étude[2]. A l'exemple d'Addison et de Spence, il cherchait à expliquer les poètes anciens, à l'aide des monnaies et des pierres gravées, ce qui amenait de jolis développements, d'ingénieux parallèles[3]. C'était de la petite érudition aimable et facile, qui répondait à la petite poésie légère et anacréontique de l'époque. Klotz était l'ana-

1. Erich Schmidt, *Lessing*, vol. II, 188.
2. *Historia nummorum contumeliosorum*. — *Historia nummorum obsidionalium* (1765).
3. Lessing critique cette méthode dans son *Laocoon*, VII. Voy. *Critique esthétique*, ch. I.

créontique de l'érudition. Ce genre bâtard lui réussit néanmoins, même auprès des connaisseurs sérieux. Herder l'appelle « un fin connaisseur des Grecs, un critique judicieux[1] », et Lessing lui-même, dans son *Laocoon*, à propos d'une objection de Klotz, au sujet du personnage de Thersite dans Homère[2], regrette de ne pas avoir pour lui l'opinion de « ce savant d'un goût très sûr et très fin[3] ».

Ce fut précisément le *Laocoon* qui causa la perte de Klotz. Immédiatement après l'apparition de cette œuvre, flatté du compliment que lui avait fait Lessing, et désireux de profiter de l'occasion pour entrer en relations personnelles avec le célèbre critique, il lui écrit, et rappelant en guise d'introduction le souvenir d'une rencontre avec lui dans leur enfance[4], il l'accable d'éloges ; se donne comme son très sincère admirateur; déclare que « personne ne l'a aimé aussi tendrement et sans arrière-pensée que lui[5] » et lui demande humblement, en disciple respectueux, la permission d'apprécier le *Laocoon* dans sa revue (les *Acta literaria*) et de lui soumettre quelques doutes, pour sa propre instruction, etc.

Lessing ne voulant pas être en reste de politesse avec un si aimable correspondant, lui répond sur le même ton, mais plus réservé, « qu'il accueillera avec plaisir ses objections et lui promet sa visite prochainement, à son retour des eaux ».

1. *Fragmente zur deutschen Litteratur.*
2. Dans ses *Epistolæ Homericæ.*
3. *Laocoon*, XXIV.
4. Klotz était de la même province que Lessing. Les deux familles se connaissaient.
5. Lettre de Klotz. Éd. Hempel, vol. 20, 2e partie.

Cette visite ne se fit pas. Mais trois mois plus tard, Klotz envoie à Lessing sa critique annoncée, avec une nouvelle lettre de plus en plus complimenteuse, et lui exprime le désir de venir prochainement « l'embrasser » à Berlin.

L'article des *Acta literaria,* très prodigue d'éloges à l'adresse du *Laocoon* et de son auteur, renfermait néanmoins plusieurs critiques, que Klotz d'ailleurs avait demandé la permission de formuler. Elles étaient très réservées dans la forme, justes pour la plupart, et ratifiées depuis[1]. Mais Lessing ne fut pas content, quoiqu'il eût déclaré dans sa reponse à Klotz « qu'il ne pouvait que se réjouir d'avance de son appréciation[2] ». Il croyait sans doute voir, à travers cette politesse affectée et cette phraséologie laudative, percer une certaine suffisance, et comme une prétention de lui faire la leçon. Et puis Lessing, il faut bien le dire, car on le lui a souvent reproché, souffrait difficilement d'être contredit. Il prenait volontiers l'offensive, mais trouvait mauvais qu'on la prît à son égard. Il ne répondit pas à Klotz, qui fut vivement blessé de ce silence, comme d'une impolitesse et d'une preuve de dédain. Une autre circonstance encore augmenta l'irritation de Lessing contre le journaliste de Halle. Celui-ci s'était brouillé avec Nicolaï, à la suite d'une appréciation assez sévère de ses *Opuscula* et de ses *Carmina,* dans la *Allgemeine Bibliothek* de Berlin, à laquelle il avait collaboré lui-même. Pour se venger de ses anciens alliés, il fonde de son côté une revue nouvelle à Halle, la *Deutsche*

1. Voy. à ce sujet Danzel, vol. II, p. 216.

2. Lettre à Klotz du 9 juin 1766.

Bibliothek der Wissenschaften, destinée à faire pièce à la revue berlinoise. Il y attaque assez méchamment Nicolaï, Mendelssohn, Ramler et Lessing lui-même, qu'il considérait, mais à tort, comme un de leurs collaborateurs. Lessing était resté du moins leur ami, et prit parti pour eux dans cette lutte qui s'engageait, et où le talent, la science, la bonne foi n'étaient pas du côté de Klotz et de sa bande. « C'est insupportable vraiment, écrit-il à Nicolaï, comme ces gaillards de Halle font de misérable besogne, et dans quel style ! Le second numéro est si pitoyable que je ne promets pas une longue vie à ce fantôme[1]. »

Lessing, sans être indifférent à ces attaques, où se trahissait le dépit du professeur-journaliste, ne songeait pas encore à répondre. Même, dans un voyage qu'il fit à Leipzig en juin de la même année, il avait l'intention de passer par Halle pour rendre visite à Klotz. Mais les renseignements que Nicolaï, qu'il avait rencontré à Leipzig, lui fournit sur les agissements de ce personnage, le firent renoncer à ce projet. La guerre n'était pas déclarée encore, mais elle était dans l'air, et bientôt elle éclata.

Klotz menant toujours de front ses occupations de journaliste et ses publications scientifiques, avait fait paraître coup sur coup : une préface à la traduction des *Dissertations* du comte de Caylus, par Meusel, un de ses amis et collaborateurs ; une préface encore à la traduction d'*Apollodore* du même, ainsi qu'un ouvrage sur l'*Utilité et l'usage des pierres gravées et de leurs reproductions* (*Ueber den Nutzen und Gebrauch der geschnittenen*

1. 9 février 1768.

Steine und ihrer Abdrücke). Ces ouvrages étaient écrits en allemand. Klotz avait abandonné le latin, pour étendre sa réputation hors du cercle trop étroit des savants. La lecture de ces publications, pleines d'erreurs, où s'étalait prétentieusement et avec un grand appareil de citations une science d'emprunt, mal digérée, et où Lessing était personnellement mis en cause, le décidèrent à entrer en lice et à entreprendre une nouvelle campagne. L'archéologie, d'ailleurs, était une de ses passions. Il n'avait jamais cessé de s'en occuper, et ce que Lessing savait, il le savait bien, dans tous ses détails et recoins. Il en avait assez de la *Dramaturgie*, qu'il achevait de mauvaise humeur, comme un pensum obligatoire. Il avait besoin de diversion. L'occasion était toute trouvée, et l'adversaire dont Lessing ne pouvait se passer, s'offrait de lui-même.

L'ouvrage de Klotz avait été prôné dans un journal de Hambourg, et l'auteur anonyme de l'article avait annoncé, comme nouveauté intéressante, que Klotz y signalait une faute impardonnable de Lessing. Celui-ci, immédiatement, adresse une réponse au journal, et prouve sans peine que cette faute impardonnable n'est qu'une erreur de Klotz, qui n'a pas compris, ou n'a pas voulu comprendre sa pensée, très clairement exprimée pourtant. Klotz s'est battu, non contre l'auteur du *Laocoon*, mais contre un adversaire imaginaire qu'il appelle de ce nom [1].

Cette réponse qui visait Klotz, n'était pas adressée à lui, mais au rédacteur anonyme de l'article du journal hambourgeois. Lessing voulait entreprendre Klotz à

1. Il s'agissait des tableaux tirés d'Homère. Voy. plus loin.

part, dans un écrit spécial, et réfuter une opinion selon lui erronée qu'il avait émise[1] au sujet des *Portraits des ancêtres* qui figuraient dans les funérailles des Romains.

Ces images, selon l'opinion admise par les savants, étaient des figures de cire. Klotz prétendait, donnant son opinion comme une découverte, que c'étaient des peintures à l'encaustique[2]. Lessing qui voyait là une erreur affirmée sans preuves suffisantes, et d'un ton péremptoire, se proposa de la combattre, et commença à cet effet une dissertation sur les *Images des ancêtres chez les Romains* (*Ueber die Ahnenbilder der alten Römer*). Cependant la réponse au rédacteur du journal de Hambourg avait fait du bruit et obtenu grand succès. Lessing résolut de laisser là, pour le moment, la question des *Portraits* et de continuer dans une autre direction, et sous forme de lettres, la campagne contre Klotz[3]. Quatre semaines après la publication de cette première lettre (qui ouvre la série) parut une seconde, suivie bientôt de plusieurs autres. En septembre de la même année la première partie des *Lettres archéologiques*, comprenant trente-quatre lettres, parut à Leipzig. Après cette première partie, une année plus tard parut une seconde, comprenant vingt-deux lettres.

Déjà Lessing s'occupait de la troisième partie des

---

1. Dans cette préface mentionnée plus haut, à la traduction des *Dissertations* du comte de Caylus.

2. Cette opinion que Klotz donnait comme sienne, était celle de Christ, le célèbre archéologue de l'Université de Leipzig, dont Klotz avait su se procurer les cahiers qu'il exploitait sans vergogne. Lessing ignorait ce détail qui ne fut connu que plus tard.

3. Cette *Dissertation* est restée à l'état de fragment. Elle fut publiée dans une édition posthume des *Œuvres de Lessing*, par Eschenburg, Berlin, 1792, vol. 13. Éd. H.

Lettres archéologiques, quand il interrompt son travail, pour écrire une nouvelle dissertation également archéologique : *Comment les Anciens ont représenté la Mort.* Nous en parlons plus loin.

Cette troisième partie des *Lettres* devait rester inachevée. La raison en est qu'à ce moment, une nouvelle perspective s'ouvrait pour Lessing. Il s'agissait du poste de bibliothécaire du duc de Brunswick, à Wolfenbüttel, qu'on lui offrait. Les négociations à ce sujet aboutirent, et donnèrent une nouvelle direction à sa vie et à ses travaux.

Les deux premières parties des *Lettres archéologiques* embrassent différentes questions. Elles ont toutes un caractère polémique. Elles sont dirigées contre Klotz, que Lessing ne perd jamais de vue, qu'il presse et poursuit dans tous ses retranchements, et sur tous les points, prend plaisir à le convaincre d'ignorance, de légèreté, de mauvaise foi. A ce titre, comme témoignage du talent d'escrime dialectique et de la science archéologique et philologique de Lessing, de son habileté à interpréter les textes en sa faveur, ces *Lettres* sont une œuvre remarquable. Mais pour le fond, et quant à la nature même des questions qui successivement passent sous nos yeux, l'intérêt ne se soutient pas. Cependant les douze premières où Lessing défend contre Klotz plusieurs assertions de son *Laocoon,* sont intéressantes, car elles forment un très instructif commentaire de cette œuvre capitale. Ainsi nous retrouvons avec plaisir, fortifiées par de nouveaux arguments, quelques-unes des opinions émises par Lessing : la difficulté de reproduire sur la toile les descriptions d'Homère, difficulté contestée par Klotz, qui a seulement prouvé qu'il ne l'avait

pas compris ; la distinction très importante faite par lui, entre peindre comme Homère et peindre d'après Homère ; ensuite, son appréciation de l'attitude des vieillards en extase devant la beauté d'Hélène, spectacle propre à inspirer le dégoût, avait-il dit, en songeant au tableau que le comte de Caylus recommandait au peintre ; mais non pas au récit d'Homère, comme affectait de le croire Klotz ; ensuite encore, son affirmation que les artistes anciens, uniquement préoccupés de l'idée du beau, n'ont jamais représentés de *Furies*[1], et que l'auteur du *Laocoon* n'appliquait qu'aux statues, aux bas-reliefs, aux tableaux, exceptant expressément les monnaies, dont Klotz, ne tenant pas compte de cette réserve, lui présente triomphalement un échantillon, croyant par là infirmer sa thèse. Enfin Lessing répète et démontre de nouveau que les artistes anciens n'ont pas connu la perspective, dans le sens étroit et précis que l'art moderne attache à ce mot, et non dans le sens très large et vague où l'entend Klotz, qui confond la perspective avec le dessin lui-même.

Sur tous ces points Lessing n'a pas de peine à triompher d'un adversaire qui ne possédait ni sa connaissance, même imparfaite, de l'art antique, ni surtout sa sagacité pénétrante dans l'interprétation des textes et des monuments.

Les lettres suivantes (13-35) jusqu'à la fin de la première partie, et presque toutes celles de la seconde partie, traitent de questions toutes spéciales d'archéologie : des pierres précieuses, des camées, des gemmes. Lessing maintenant ne défend plus ses propres opinions.

---

1. *Laocoon*, ch. II.

Il attaque celles que Klotz avait émises dans son livre *Sur les Pierres gravées* (*Von den geschnittenen Steinen*) et il n'en laisse rien subsister. Toutes les affirmations, toutes les hypothèses du malheureux savant, sont impitoyablement démolies. On lui prouve, ou bien que ses opinions sont fausses, ou bien qu'elles ne sont pas à lui ; qu'il les a prises à d'autres, sans toujours les bien comprendre, quand il ne les a pas exagérées et faussées à dessein pour cacher son larcin ; enfin qu'il s'est trompé presque toujours sur le sens des textes qu'il cite à l'appui de ses affirmations. Certes, Lessing est incomparablement supérieur à son adversaire, nous pourrions dire à sa victime. Sur beaucoup de points il a raison contre lui. Mais a-t-il toujours raison? Lui-même ne se trompe-t-il jamais ? A-t-il toujours, dans sa polémique, observé les lois des convenances et de la justice et même de la bonne foi ? Les plus sincères amis et admirateurs de Lessing, et qui n'ont d'ailleurs aucune estime pour Klotz, n'osent pas l'affirmer. Dans ces matières de pure érudition, et qui n'intéressent que les spécialistes, le public n'est pas juge et ne peut prendre parti. On ne saurait s'échauffer sur ces questions tout à fait techniques, et qui ne touchent ni à la littérature, ni à la philosophie, ni même à l'esthétique : la nature et la valeur des pierres gravées et des camées ; l'usage qu'en faisaient les anciens ; la manière dont ils les travaillaient ; les instruments qu'ils employaient ; les modèles qu'ils avaient sous les yeux, etc., etc.

Mais sans être archéologue de profession, et tout en reconnaissant, ce qui est à la portée de tout lecteur intelligent, le talent dialectique et les trésors d'érudition que Lessing met au service de sa polémique, on est bien

obligé de s'apercevoir aussi qu'il faiblit quelquefois; que son argumentation est souvent plus habile que juste; et on admire autant que sa vigueur d'attaque et son art de trouver le côté faible de l'adversaire, son habileté à masquer ses propres défaillances et à couvrir sa retraite. Ceci est surtout sensible dans les premières lettres de la seconde partie, où, au sujet de sa fausse interprétation de la statue du *Gladiateur* de la villa Borghèse, il se défend, non seulement contre Klotz, mais contre le savant Heyne, et finalement, sans vouloir en avoir l'air, en réalité abandonne son opinion.

Les sept dernières lettres n'ont aucun caractère scientifique, mais un caractère tout personnel. Il ne s'agit plus des opinions et des hérésies archéologiques de Klotz, mais de lui-même, de sa personne, de son caractère, de ses agissements, de ses procédés louches, de sa polémique calomnieuse, de son charlatanisme et de son outrecuidante vanité, que Lessing démasque et flétrit impitoyablement. En même temps il se met en avant lui-même; il repousse les imputations injurieuses lancées contre lui et son frère par Klotz et sa bande; il se défend d'être d'aucun parti, d'aucune coterie, comme voudrait le faire croire la *Revue* de Halle.

A cette occasion il caractérise très bien son rôle et sa position dans la littérature, en se comparant à un moulin isolé, en dehors du village, qui ne demande pas un pouce d'atmosphère de plus qu'il n'en faut à ses ailes pour tourner. Seulement qu'on n'essaie pas de leur enlever cette liberté. Les mouches peuvent passer au travers. Mais si de méchants gamins veulent s'ébattre autour, ou même tentent de les arrêter de la main, tant

pis pour celui qu'elles lanceront dans les airs, et ce ne sera pas sa faute s'il retombe durement à terre [1].

De même on ne peut qu'applaudir Lessing quand, opposant dans sa personne le vrai critique qui se pique avant tout d'être véridique et franc, au critique de l'école de Klotz, qui se vante comme d'un mérite capital d'être toujours convenable et poli, il formule ainsi les règles de conduite auxquelles il voudrait toujours obéir : « Se montrer doux et aimable pour le débutant; admirer, tout en doutant; douter, tout en admirant, s'il s'agit d'un maître; décourager sans ménagement la médiocrité ; se moquer des présomptueux ; se montrer aussi dur que possible à l'égard des artisans d'intrigues et de cabales [2]. »

Lessing avait incontestablement raison. Il était dans son droit et il avait tous les bons esprits pour lui. On peut trouver cependant qu'il enfle un peu trop la voix, et qu'il prend une attitude bien tragique vis-à-vis de cet adversaire, d'assez mesquine envergure après tout, et jugé à sa véritable valeur en dehors de sa petite coterie d'amis et de partisans. Il est certain que Klotz, à cause de son charlatanisme scientifique, à cause de ses intrigues et de ses procédés malhonnêtes, méritait une leçon. Il était bon que quelqu'un se chargeât de lui infliger une correction, et personne n'était plus qualifié que Lessing pour le faire. Mais était-ce une raison pour l'assommer [3]? Klotz n'était pas du reste un personnage

1. Lettre 55.

2. Lettre 57.

3. Cette expression n'est pas aussi exagérée qu'on pourrait le croire. Il est certain que les attaques de Lessing contribuèrent à abréger l'existence de Klotz, qui mourut en 1771, à l'âge de trente-deux ans. Lessing écrit, le 9 janvier 1772, à sa future femme Éva König, en lui

sans aucun mérite, absolument méprisable. Ses ouvrages n'étaient pas sans quelque valeur, et dans ses objections, il n'a pas toujours tort. D'ailleurs Lessing lui-même, deux ans auparavant, le louait, le traitait presque en ami. Ignorait-il complètement à qui il avait affaire, et a-t-il donc pu dans cet intervalle passer ainsi du blanc au noir? Il faut le dire, son plus grand crime, c'est d'avoir critiqué et contredit Lessing[1]. L'amour-propre blessé, le *genus irritabile,* perce trop dans les *Lettres archéologiques*. L'impitoyable critique ne lui fait grâce de rien, même pour les plus petites choses. Il lui reproche jusqu'aux fautes d'orthographe de certains noms propres. Les réponses de Klotz, en somme modérées et convenables de ton, l'exaspèrent comme autant d'injures[2]. « Chr. Klotz peut se vanter, écrit-il à Nicolaï, que je ne lâcherai pas sa piste, malgré tous les sauts de côté qu'il pourra faire. » C'est le critique « tout entier à sa proie attaché[3] ».

On a dit, pour justifier l'âpre violence de Lessing, qu'il s'agissait ici, non seulement d'un homme, mais

---

annonçant cette mort, qui le délivrait de la crainte que Klotz ne se mêlât hostilement dans une négociation alors pendante avec Vienne : « Cet homme s'est montré plus malin que je ne croyais. Il est mort. Je voudrais bien rire de ce hasard. Mais il me rend plus sérieux que je ne pensais.

1. Une critique assez acerbe de la *Dramaturgie* avait paru dans le journal de Klotz; Lessing en parle dans les nos 101-104. (V. *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen,* t. II.)

2. Voy. les réponses de Klotz, même ouvrage, t. Ier.

3. Karl Lessing lui-même, dans la biographie de son frère, ne peut s'empêcher de le blâmer et de dire que dans cette polémique « le jugement et la sagacité de Lessing se sont montrés aux dépens de son cœur, et que du moins il fut soupçonné d'avoir mieux aimé passer pour un profond connaisseur d'art que pour un noble caractère ». (P. 163.)

de tout un parti, du parti de la fausse science, qui se sert de toutes sortes de moyens suspects et inavouables pour tromper le public, pour s'imposer à l'opinion, pour surprendre l'estime des gens. Ce n'est pas Klotz, c'est le klotzianisme (le mot est de Lessing lui-même) que l'auteur des *Lettres archéologiques* a voulu combattre et réduire à l'impuissance[1]. Il semble tout de même que, dans ce débat, la dépense de verve, de logique et de science n'est pas en rapport avec l'importance des intérêts engagés. De toutes les campagnes de Lessing, ce n'est pas la moins brillante, au point de vue du talent, de la science et de l'esprit. Mais c'est aussi, croyons-nous, la moins féconde comme résultats obtenus.

Entre la seconde et la troisième partie, non achevée, des *Lettres archéologiques*, Lessing composa et publia une dissertation, archéologique aussi, mais portant sur un sujet moins spécial, plus intéressant, qui touche à la poésie et à l'art, et qui n'est encore que le développement et l'application d'une des thèses du *Laocoon*. Lessing avait affirmé là[2], en opposition (mais apparente seulement) avec Winkelmann, que le Beau est la loi suprême et la règle unique de l'art antique, et que les artistes grecs n'ont jamais représenté des *Furies*, ni représenté non plus la Mort sous la forme d'un squelette, comme le fait l'art moderne, mais sous la forme

1. Plus tard, Lessing répondit à des amis qui lui reprochaient l'âpreté violente de sa polémique contre Klotz : « Quand le plateau de la balance qui porte le mal est trop chargé, il faut peser de toutes ses forces sur l'autre plateau, pour que le surpoids du bien soit rétabli. » (Danzel et Guhrauer, vol. II, p. 229.)

2. *Laocoon*, II et XI.

d'un adolescent, frère du Sommeil, tel qu'Homère l'a dépeint.

Klotz avait contesté cette opinion, et c'est encore à son adresse, et pour prouver la justesse de sa thèse, que Lessing a écrit cette dissertation : *Comment les anciens ont représenté la Mort* (*Wie die Alten den Tod gebildet*). Il établit donc : 1° que les artistes anciens ont représenté la Mort sous une tout autre figure que celle d'un squelette, et 2° que lorsqu'ils ont représenté des squelettes, ils ont voulu figurer par là tout autre chose que la Mort.

Dans la démonstration de ces deux thèses, Lessing, comme on peut s'y attendre, déploie encore une fois sa vaste science archéologique et bibliographique, sa connaissance des monuments antiques, sinon directe, au moins puisée dans les gravures qu'il reproduit, et surtout sa subtile sagacité dans l'interprétation de ces monuments en faveur de sa thèse.

Il établit que sur les monuments funéraires de l'antiquité où l'on voit représenté un adolescent debout, les pieds croisés[1] et tenant en main un flambeau renversé, c'est bien le frère du Sommeil qu'on voit ; c'est bien la Mort que les artistes ont voulu représenter. Mais que signifient alors les squelettes, que l'on rencontre dans les œuvres de l'art antique ? Lessing croit que ces squelettes sont des *Larves,* c'est-à-dire des âmes d'hommes morts et d'hommes méchants.

Quoi qu'il en soit de cette seconde thèse, qui n'est

1. Au sujet de ce détail, Lessing entame une savante et longue discussion philologique pour prouver qu'il a bien traduit le sens très controversé d'un mot grec. Mais les philologues ne lui ont pas donné raison.

qu'une hypothèse, non encore acceptée par tous les savants, la première paraît incontestable, en tout cas séduisante et féconde pour l'art. Que si l'on demande à Lessing comment il concilie cette sereine représentation de la Mort, par les artistes anciens, avec les descriptions tristes et sombres de la Mort qu'on trouve chez les poètes leurs contemporains, Lessing répond, en appliquant ici, très heureusement, son principe de la distinction des arts plastiques et de la poésie. Il montre, encore une fois, « que les peintures des poètes sont d'une bien plus grande étendue que celles de l'art plastique. L'art plastique, en personnifiant une idée abstraite, n'en peut exprimer que l'essentiel et le général. Tous les détails qui ne seraient que des accidents ou qui seraient en contradiction avec ce caractère essentiel, l'art doit y renoncer, car ils rendraient sa représentation méconnaissable. Le poète, au contraire, peut montrer toutes les modifications possibles de son sujet, même celles qui sont en contradiction avec son caractère essentiel, sans que ce caractère cesse d'être intelligible pour nous. Si donc l'art (sculpture ou peinture) veut nous rendre sensible l'idée de la mort, il doit mettre en lumière le caractère permanent de la mort dans toutes les situations, et quel est ce caractère sinon celui du repos et de l'insensibilité ? Tout ce qui contrarie ce caractère rendrait l'image elle-même méconnaissable, ce que n'a pas à craindre le poète, qui, lui, peut peindre la mort douloureuse, cruelle, horrible, sans que l'idée elle-même de la mort, en soit moins claire[1]. »

1. *Œuvres*, Éd. H., vol. XIII, p. 290.

Cette conception de Lessing, très belle en elle-même, fut accueillie avec joie par les poètes de l'époque classique qui s'ouvrait alors: adorateurs fervents et enthousiastes de la Beauté antique, païens en art et en poésie. Gœthe, en constatant l'effet produit sur la jeunesse d'alors par les théories nouvelles du *Laocoon*, s'écrie : « Ce qui nous ravissait surtout c'était cette belle pensée que les anciens avaient reconnu la mort comme proche parente du sommeil, et les avaient représentés tous deux sous des traits si semblables qu'on pouvait les confondre. Là nous pouvions hautement célébrer le triomphe du Beau, et quant au Laid, quelle que soit sa nature, comme on ne saurait le bannir de la réalité, on le reléguera dans le genre inférieur du ridicule. »

Schiller dans son petit poème, *Die Götter Griechenlands*, apologie à la fois et élégie de l'art antique perdu, traduit poétiquement la conception de Lessing et l'oppose à la sombre et désolante image que la religion chrétienne nous présente de la mort[1].

Lessing reconnaît que « la religion qui, la première, a révélé aux hommes que la mort, même naturelle, est le fruit et le salaire du péché, a dû accroître infiniment la terreur de la mort et n'a pu, sans la Révélation, faire entrer cette idée dans l'esprit d'un homme qui ne fait usage que de sa raison. C'est donc sans doute notre religion qui aurait supprimé cette sereine image de la mort. » Lessing cependant ne croit pas que cette représentation antique et poétique de la mort ne doive pas trouver place dans l'art moderne et chrétien. « Comme cette même religion n'a pas voulu nous révéler cette

1. *Die Götter Griechenlands*, 9e s rophe.

terrible vérité pour nous désespérer, comme elle aussi nous assure que la mort de l'homme pieux ne peut être que douce et consolante, je ne vois pas ce qui empêcherait nos artistes de renoncer à ce hideux squelette, et de s'approprier de nouveau cette image supérieure. L'Écriture sainte elle-même parle d'un ange de la Mort, et quel est l'artiste qui n'aimerait pas mieux représenter un ange qu'un squelette ? »

Telle est la conclusion de l'intéressante et originale dissertation de Lessing, qui clôt ses travaux et ses polémiques archéologiques.

Nous avons dû devancer un peu les événements, pour assigner à ces travaux leur place, sinon chronologique, du moins naturelle et logique. Nous allons maintenant revenir en arrière ; résumer les travaux dramatiques de Lessing, au moment où il part pour Hambourg, et raconter les circonstances qui l'y ont conduit.

TROISIÈME PARTIE

CRITIQUE DRAMATIQUE

CHAPITRE Ier

La *Dramaturgie*. — Introduction.

La *Dramaturgie,* l'œuvre capitale et définitive de critique dramatique de Lessing, doit son origine à la création du Théâtre national de Hambourg et à la nomination de Lessing comme critique et censeur littéraire de la nouvelle institution.

Avant de raconter les circonstances qui l'ont amené à Hambourg, où il a séjourné de 1767 à 1770, et de faire connaître la trop courte histoire de cette entreprise théâtrale, nous croyons utile d'établir d'abord le bilan des travaux dramatiques de Lessing, jusqu'au moment où il commence ses nouvelles fonctions.

Si nous suivons Lessing à travers les différentes étapes de sa vie littéraire, nous avons constaté que, parmi les études, les occupations variées qui sollicitent sa curiosité et absorbent son activité, le théâtre tient la première place. Lessing a commencé sa carrière par le théâtre. C'est aussi par le théâtre qu'il la terminera. Son œuvre suprême, qui est comme son testament phi-

losophique et littéraire, c'est le poème dramatique : *Nathan le Sage*.

De bonne heure déjà, encore sur les bancs de l'école de Sainte-Afra, Lessing s'était senti l'ambition et la vocation du théâtre, comme le prouvent ses lectures favorites et quelques ébauches de pièces. Ses années d'Université à Leipzig, qui devaient être consacrées à la théologie, ont été en réalité ses années d'apprentissage dramatique. Le hasard l'avait bien servi. Leipzig était alors la capitale théâtrale de l'Allemagne, grâce à l'habile directrice, Mme Neuber, secondée par le dictateur de la littérature allemande, le savant professeur Gottsched, qui trouvait en elle une précieuse auxiliaire pour sa réforme du théâtre. Conseillée par lui, elle avait installée définitivement sur la scène, à la place des spectacles extravagants et orduriers dont s'alimentaient encore les troupes nomades qui sillonnaient l'Allemagne, le répertoire français tragique et comique, traduit, imité par les soins de son protecteur académique, de sa femme et de ses disciples.

Sa troupe, bien organisée, bien gouvernée, comptait de bons artistes, parmi lesquels brillait au premier rang Koch, qui, plus tard, directeur lui-même, continua les traditions de Mme Neuber et forma une des meilleures troupes de l'Allemagne.

Lessing sut profiter de ces avantages exceptionnels. Il suivit assidûment les représentations. On le voyait plus souvent au théâtre qu'à l'Académie. Le théâtre fut sa véritable université ; Molière, Marivaux, Destouches, ses maîtres préférés. Grâce à Mylius, qui avait ses entrées partout, il put passer de la salle sur la scène et dans les coulisses, et c'est là, dans le commerce des ac-

teurs, qu'il consulte et qu'à son tour il conseille, que Lessing a pu étudier, mieux que dans les livres, les conditions matérielles du théâtre, l'optique de la scène, l'art du comédien, choses essentielles pour l'auteur dramatique, et que les dramaturges allemands, même les maîtres comme Gœthe et Schiller, ont connues trop tard[1].

C'est dans ce milieu suggestif que Lessing compose ses premières pièces : *Damon, ou la Vraie amitié* (déjà commencée à Sainte-Afra), la *Vieille Fille*, le *Misogyne*, le *Jeune Savant* (commencé également à l'école), représenté à Leipzig en 1748; les *Juifs*, le *Libre Penseur*, achevés l'année suivante à Berlin; le *Trésor*, achevé en 1750. Il avait trouvé un confrère et un émule en art dramatique dans le jeune Chr. F. Weisse, comme lui étudiant à l'Université, comme lui épris du théâtre et s'essayant à la production dramatique, où il devait trouver plus tard, sinon la gloire, et un solide renom, au moins le succès et une facile popularité. Leur amitié fut solide et durable, et résista aux critiques assez vives que Lessing eut l'occasion d'adresser à son ancien compagnon d'études et de travaux[2]. En attendant, ils s'essayent au métier dramatique, se communiquent leurs plans de

1. Karl Lessing, dans la biographie qu'il a donnée de son frère, nous apprend que celui-ci avait étudié l'art du comédien avec autant d'ardeur que si une chaire spéciale avait dû être créée pour lui à l'Université de Leipzig. Les acteurs lui demandaient conseil pour leurs rôles. Lui-même, paraît-il, aurait voulu monter sur les planches et jouer ses pièces. Même il avait un instant l'idée d'aller, avec quelques amis, à Hambourg s'engager dans la troupe de Schœnemann. (Karl Lessing, *G. Ephraim Lessing's Leben.*) Plus tard encore, à son retour de Breslau, il est de nouveau hanté par l'idée de former une troupe avec laquelle il aurait parcouru l'Allemagne pour représenter ses pièces.

2. Voy. *Dramaturgie*, nos 73 et 74 et plus loin, ch. VI (*Critique dramatique*).

pièces, traitent les mêmes sujets chacun de son côté, s'excitant par une émulation réciproque. C'est ainsi que Lessing entreprend (mais jusqu'au 3[e] acte seulement) une tragédie : *Giangir ou le Trône dédaigné,* suggérée par une composition analogue de Weisse; ensuite une comédie en un acte : *la Matrone d'Éphèse,* sur un sujet également traité par son ami qui, après avoir pris connaissance de l'œuvre de Lessing, voulut jeter la sienne au feu. Mais son rival généreusement la sauva de la destruction. Enfin une comédie de Weisse, le *Crédule* (*der Leichtglaübige*), excita encore l'émulation de Lessing, qui ébaucha une pièce sur le même sujet.

Ces premières productions (nous ne parlons que de celles qui furent achevées) ne sont, comme on peut le croire, que des œuvres de débutant qui s'exerce au métier en étudiant et en imitant les maîtres. Correctes, régulières, composées dans le goût du jour, c'est-à-dire conformément à la poétique du théâtre français et aux modèles que Lessing avait sous les yeux, elles ne présentent encore rien de saillant ni d'original. Toutefois, si ces pièces sont presque françaises encore par la composition, par l'allure et le ton du dialogue, et même par le nom des personnages, si l'invention est faible, les caractères artificiels, d'une psychologie superficielle, certaines qualités, certaines tendances d'esprit, propres à Lessing et qui dominent dans ses productions ultérieures, se révèlent déjà dans celles-ci.

Les sujets de quelques-unes, et des meilleures, sont empruntés soit au milieu local et à des circonstances réelles, comme le *Jeune Savant*[1], soit aux préoccupation

---

1. « Un jeune savant, c'était la seule espèce d'originaux qui ne pou

philosophiques ou religieuses de l'époque, comme le *Libre Penseur* et les *Juifs*. Ces deux dernières, dont l'une combat les exagérations dangereuses de l'indifférence religieuse, et dont l'autre défend la cause de la tolérance et de l'humanité, contiennent en germe les polémiques ardentes des dernières années de Lessing. Les *Juifs* annoncent déjà *Nathan le Sage.*

L'esprit de discussion, l'art de la dialectique qu'on rencontre même avec excès quelquefois dans les meilleures productions dramatiques de Lessing, paraît déjà dans ses premières comédies. Ses personnages discutent plus qu'ils ne causent et surtout plus qu'ils n'agissent.

En 1748, Lessing quitte Leipzig pour Berlin, et tout en se vouant, pour vivre, au dur labeur de journaliste et de critique, il poursuit son œuvre dramatique et rêve, comme il l'écrit à son père, « de devenir le Molière de l'Allemagne ». Mais Berlin ne lui offrait pas les mêmes avantages et les mêmes ressources que Leipzig. Berlin, à ce moment, n'avait pas encore de théâtre allemand. Des troupes françaises jouaient sur le théâtre de Potsdam et de Sans-Souci. L'art indigène était représenté par les arlequinades de Schuch, jouées dans une misérable baraque, sur la *Gensdarmenmarkt.* Ce spectacle amusait cependant Lessing, qui déjà, par opposition au classicisme français, montre un faible pour le théâtre populaire, et qui plus tard devait réclamer le retour du pauvre *Hanswurst,* impitoyablement banni de la scène par le sévère et académique Gottsched.

---

vait pas demeurer inconnue pour moi. J'avais grandi au milieu de cette vermine. Rien d'étonnant que je dirige contre elle les premiers traits de ma satire. » Préface au 3e vol. de ses *Kleine Schriften* (1754), *Œuvres*, vol. V. Ed. H.

Il entrevoyait déjà là une source de rajeunissement pour l'art dramatique allemand. Mais à ce moment, il ne cherchait qu'une distraction et non un objet d'étude. En attendant, tout en achevant quelques pièces commencées à Leipzig, il s'enfonce dans l'étude théorique et historique du théâtre. C'est par la critique, par la connaissance des règles et des modèles, suivant en cela la tendance naturelle de son esprit, qu'il veut continuer son apprentissage. C'est aussi à la critique, à l'étude des maîtres de l'art dramatique, anciens et modernes, qu'il demandera le secret du génie créateur. Tout ce qu'il aura produit, c'est à la critique qu'il en sera redevable et qu'il en rapportera l'honneur[1]. En même temps qu'il travaillera pour lui-même, il travaillera pour le théâtre allemand, qu'il médite déjà maintenant d'affranchir de la tutelle trop despotique du théâtre français. Il rêve de lui donner à la fois une législation plus large, plus libre, et des modèles nouveaux, plus conformes à la nature et aux tendances du génie national. Il commence à réaliser ce programme par la publication d'une revue : *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (*Matériaux pour servir à l'histoire et à l'intelligence du théâtre*), en collaboration avec son ami Mylius, avec lequel il avait déjà travaillé à Leipzig, et qui l'avait précédé à Berlin.

Pour justifier le titre de leur publication, pour aider au relèvement et aux progrès de l'art dramatique, beaucoup trop négligé par les revues périodiques, les rédacteurs annoncent qu'ils réuniront tout ce que les meil-

1. Voy. dans la *Dramaturgie*, nos 100-101, l'apologie qu'il fait de la critique.

leurs critiques anciens et modernes ont écrit sur le théâtre. Les questions les plus intéressantes de l'esthétique dramatique seront développées, mais sans pousser jusqu'aux principes fondamentaux « qui, comme la règle des unités, sont connues de tout le monde[1] ». Cette restriction mérite d'être notée. Elle prouve qu'à ce moment Lessing accepte encore le code dramatique de Boileau imposé à l'Allemagne par Gottsched. Mais les règles ne suffisent pas. Il faut des modèles pour exciter les futurs auteurs à la production, et c'est dans le choix de ces modèles qu'on peut voir de quel côté inclinent déjà les préférences de Lessing. Outre les maîtres anciens, dont on donnera des traductions, qu'on comparera entre eux, ainsi qu'avec leurs imitateurs modernes, on s'occupera aussi des auteurs modernes et particulièrement des Espagnols et des Anglais, peu connus encore, et dont on espère beaucoup pour l'avenir du théâtre allemand : Lope de Vega, Augustin Moreto, Antonio de Mendoza, Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber, Congrève. Les Français ne seront pas exclus, pas plus que les Italiens et les Hollandais. Mais on laissera de côté les pièces déjà connues, traduites et représentées. On recherchera seulement ce qu'il y a chez eux de régulier et d'original. Par là on pourra déterminer ce que le théâtre de chaque nation offre de meilleur et ce qui le distingue des autres. « Car rien ne sert mieux que le théâtre à déterminer le caractère d'une nation. La nôtre ne fait pas exception en ceci. Nous avons trop peu de pièces originales, et encore la plupart de ces pièces ont un caractère exotique. On

1. Préface.

en peut conclure que le caractère allemand consiste à approuver ce qui est bien et à en faire son profit. Mais il est certain que si les Allemands voulaient obéir à leur naturel, leur théâtre ressemblerait bien plus au théâtre anglais qu'au théâtre français[1]. »

C'est donc au profit du théâtre national qu'on veut travailler. On veut rechercher dans son passé tout ce qui mérite d'être accueilli. On ne connaît pas, on n'estime pas assez les vieilles pièces allemandes. Sans doute elles sont irrégulières et offrent peu de ces beautés à la mode. Mais ceux-là seuls qui ne les ont pas lues peuvent leur refuser l'esprit, l'originalité allemande (*das ursprünglich Deutsche*) et l'intérêt[2].

Cette préoccupation patriotique, très marquée déjà chez Lessing, et qui le pousse à chercher ailleurs qu'en France les modèles dramatiques qu'il recommandera à ses compatriotes, ne l'empêche pas cependant de rendre justice aux travaux de celui qui était alors en Allemagne le représentant attitré et officiel du théâtre français, le professeur Gottsched. Il ne l'aime guère ; il l'attaquera bientôt et le combattra à outrance, comme l'adversaire le plus dangereux de l'art national. Mais ici, où il n'est question encore que de la partie historique du théâtre, il espère que la publication qu'il annonce « facilitera à M. Gottsched le travail difficile qu'il a promis à la fin de sa *Deutsche Schaubühne :* une histoire du théâtre. Tout le monde attend cette œuvre que personne n'est plus capable que lui à mener à bonne fin, et qui porterait à

1. Préface.
2. *Ibid.*

leur comble les services qu'il a déjà rendus au théâtre allemand[1]. »

Une autre nouveauté, bien importante et très intéressante, introduite par Lessing dans le programme de sa publication, c'est l'étude de la partie extérieure et matérielle de l'art dramatique, beaucoup trop négligée en Allemagne. Il remarque très justement qu'une œuvre théâtrale est faite pour être représentée : « La représentation seule la met en pleine lumière, et fait apprécier complètement sa véritable beauté. L'art scénique a ses règles, et ces règles ne s'appliquent pas seulement aux acteurs, mais à tous ceux qui pratiquent « l'éloquence du corps ». Il embrasse aussi la décoration de la scène et le costume. » Enfin, ce qui distingue encore ce *Recueil* de tous les autres parus jusqu'alors, c'est qu'on ne s'occupe pas seulement de l'étude théorique et historique du théâtre, mais qu'on veut faire connaître au lecteur ce qui se passe sur les principaux théâtres d'Allemagne et sur les scènes importantes de Paris; l'initier au mouvement de l'art dramatique contemporain.

Le contenu des quatre numéros de cette *Revue,* s'il ne réalise pas pleinement toutes les promesses de ce programme un peu ambitieux, témoigne à tout le moins des intentions de ses auteurs. C'était déjà beaucoup de le concevoir. Une voie nouvelle était ouverte à la critique théâtrale en Allemagne. Pour ne mentionner que le plus important, on trouve dans ce *Recueil :* une dissertation sur la vie et les œuvres de Plaute, avec une traduction des *Captifs,* et une critique très développée de cette pièce ; le discours de Corneille sur la division

1. *Préface.*

et l'utilité du poème dramatique, que Lessing devait plus tard, dans la *Dramaturgie*, attaquer avec tant de violence ; les idées de Voltaire sur les tragédies et les comédies des Anglais ; un discours traduit du latin de S. Werenfels, sur la défense du théâtre.

Cependant cette publication cessa bientôt, à la suite d'un dissentiment littéraire entre les deux rédacteurs. Quelques années plus tard, en 1754, Lessing la reprit et la continua seul cette fois, sous le titre de *Theatralische Bibliothek*, jusqu'en 1758.

Dans ce nouveau *Recueil*, les tendances réformatrices, s'accusent plus nettement. Dans l'intervalle, une nouvelle forme dramatique, la comédie sérieuse ou sentimentale, avait fait son apparition. Lessing de plus en plus disposé à accueillir les nouveautés qui élargiront et finalement briseront le vieux moule classique, insère dans son premier numéro la traduction d'une dissertation latine de Gellert : *De Comœdia commovente*, qui est une apologie du genre nouveau. Mais en juge impartial, il donne aussi la parole à un défenseur français de la traditionnelle et classique théorie de la comédie (Chassiron, membre de l'Académie de la Rochelle, qui signe M. D. C.), se réservant de donner sa propre opinion sur cette forme nouvelle de l'art dramatique, en attendant qu'il en produise lui-même un exemple, et qu'il s'en fasse l'apologiste[1]. En même temps, une *Vie de Destouches*, qu'il louera fort plus tard dans la *Dramaturgie* aux dépens même de Molière, confirmera sa sympathie pour la comédie sentimentale. Le théâtre français, dans la *Theatralische Bibliothek*, n'est plus représenté que par

1. Voy. chap. IV.

deux dissertations : l'une de Saint-Albin sur le *Comédien,* l'autre de Dubos sur les *Représentations théâtrales des anciens*. Tout le reste est consacré au théâtre anglais : *Histoire du théâtre anglais*; *Vie de Thompson,* avec une préface et la traduction de ses comédies ; Dryden et ses œuvres dramatiques; au théâtre espagnol : extrait de la tragédie *Virginia* de Don Augustino de Montanio y Luyando ; au théâtre italien : extrait de la *Sophonisbe* de Trissino, de la *Rosmunda* de Ruccelaï, de la *Calandra* du cardinal de Bibiena. Enfin un fragment de *Sophocle* (publié neuf années après la mort de Lessing, 1790) montre aussi l'importance que Lessing attachait à l'étude du théâtre grec pour la réforme du théâtre allemand.

Néanmoins, les nombreux travaux de critique dramatique et littéraire qui absorbent Lessing pendant son séjour à Berlin, n'ont pas arrêté chez lui la création originale. En 1755 paraît une œuvre importante dans l'histoire du théâtre allemand : *Miss Sara Sampson,* qui réalise les idées, les théories nouvelles, qui fermentent dans sa tête. Ce n'est plus une comédie ni une tragédie, calquée sur les modèles français. C'est un drame bourgeois, nous disons aujourd'hui un mélodrame, forme nouvelle alors de l'art dramatique, malgré quelques tentatives antérieures du même genre. Sans doute, cette œuvre est encore d'imitation étrangère. Le lieu de la scène, les personnages sont anglais ; le roman de Richardson, *Clarissa Harlowe,* le drame de Lillo, *the Merchant of London,* ont servi de modèles. Mais que cette tragédie, car c'en est une quant au sujet (une jeune fille séduite, empoisonnée par une rivale, abandonnée par le même séducteur, lequel se tue finalement pour se faire justice lui-même), que cette tragé-

die, avec ses péripéties émouvantes, se déroule, non sur la grande scène de l'histoire, mais dans l'intérieur de la vie domestique; que les acteurs soient, non des rois, des princes ou des personnages illustres, mais des gens de condition moyenne et bourgeoise; qu'ils se parlent, non en solennels alexandrins, mais en prose, dans la langue courante : voilà déjà une tentative d'émancipation de la tutelle classique, un premier pas vers un théâtre plus conforme à la nature et à la vie.

En 1755, la préoccupation du théâtre conduit de nouveau Lessing à Leipzig. Il y continue ses études et ses expériences dramatiques, dans un milieu plus favorable que Berlin, qui n'avait alors, comme nous l'avons dit, en dehors des représentations françaises, que les arlequinades de Schuch et quelques rares et éphémères visites de troupes allemandes.

A Leipzig, Lessing, que sa tentative de drame bourgeois n'avait pas détourné du théâtre antique, qu'il regardait, ainsi que celui de Shakespeare, comme étant plus près de la vraie nature que le théâtre français, Lessing étudie à fond la théorie de la tragédie dans Aristote, qui sera désormais son guide et son maître. Sa correspondance avec Mendelssohn, qui roule surtout sur la tragédie et sur son objet, est le premier résultat de ses études, que la *Dramaturgie* développera et approfondira. A Leipzig encore, il rencontre les vestiges de la légende du *Doctor Faust,* qui le ramène au vieux théâtre allemand. Il trouve là un sujet de drame populaire et germanique, renfermant en outre cet élément shakespearien, dont il attendait la régénération de la scène nationale. Il résolut de faire le drame de *Faust*. La première idée avait pu lui en venir dès 1753, à Berlin, où

le 14 juin, un *Doctor Faust* fut représenté dans la baraque de Schuch, dont Lessing était, on le sait, un habitué. L'origine du *Faust* de Lessing dans ce cas serait à peu près la même que celle du *Faust* de Gœthe.

Quoi qu'il en soit, ce drame est une des préoccupations de Lessing. Il en est question plus d'une fois dans sa correspondance. En 1755, son ami Mendelssohn lui demande où il en est de sa pièce, dont le titre (on ne comprend trop pourquoi) ne lui paraît pas bien choisi. L'année suivante Lessing annonce à Gleim qu'il la fera prochainement représenter à Berlin, et il en insère un fragment dans la 17ᵉ lettre sur la littérature[1].

Mais la représentation n'eut pas lieu, car la pièce n'était pas achevée. Ce qui le prouve, c'est que, pendant son séjour de Breslau, il voulut la reprendre et mettre à profit quelques scènes d'une tragédie, *Satan,* du jésuite silésien Franz Noël. Mais la maladie arrêta son travail. En 1767, à Hambourg, *Faust* revient sur l'eau. Lessing annonce à son frère qu'il s'en occupe et qu'il projette de le faire représenter dans le courant de l'hiver. Il médite même une nouvelle conception du même sujet, un second *Faust,* où Méphistophélès serait représenté par un séducteur humain. En attendant, le premier n'est toujours pas achevé.. Mais Lessing ne l'a pas oublié, même au milieu des occupations nouvelles que lui créent ses fonctions de bibliothécaire à Wolfenbüttel (1750). Il l'emporte avec lui dans son voyage d'Italie, en 1775. Il en cause avec ses amis à Leipzig; il en cause à Vienne.

Il est décidé maintenant à mettre sur pied ce drame

---

1. Voy. *Critique littéraire,* chap II.

longtemps couvé. Le moment lui paraît propice. La jeune école révolutionnaire commençait à faire parler d'elle, et inaugurait cette période de la littérature allemande qu'on appelle la période de *lutte et d'assaut* (*Sturm- und Drangperiode*). Lessing était hostile à ce débordement de lyrisme, à ce titanisme, à ces audaces shakespeariennes, qui dépassaient de beaucoup les limites, très élargies pourtant, qu'il avait lui-même posées à l'art dramatique. Il condamne absolument Götz de Berlichingen et Werther[1], dont la sentimentalité maladive lui fait hausser les épaules. Le dégoût que lui inspire ce désordre théâtral (*das theatralische Unwesen*) le retient de s'attaquer à ces dangereux novateurs. Cependant l'annonce du *Faust* de Gœthe et d'autres encore, le décide à donner son *Faust*, dès que Gœthe aura donné le sien, en ajoutant, dit-on : « Le diable emporte mon *Faust*; mais moi, j'emporterai celui de Gœthe... » Gœthe ne donna pas son *Faust* assez à temps pour que Lessing pût exécuter sa gageure. En outre, un malheureux accident le décida à y renoncer tout à fait. Le manuscrit qu'il avait emporté avec lui dans un voyage, et qu'il avait laissé à Dresde ou à Leipzig pour le faire réexpédier à Wolfenbüttel, sa résidence alors, fut perdu en route et ne fut jamais retrouvé[2]. Lessing ne se sentit

1. On sait que Lessing ébaucha une sorte de parodie satirique de Werther : *Werther der Bessere*, qui devait frapper plus juste et plus fort que le pamphlet assez pâle de Nicolas : *les Joies du jeune Werther*. (Voy. Boxberger, *Dramatische Entwürfe Lessing's*, qui donne l'histoire détaillée de la pièce de Lessing.)

2. Le fait cependant ne paraît pas sûr. James Simes, le biographe anglais de Lessing, croit que Lessing, mécontent de son œuvre, dont la donnée lui paraissait insoluble, détruisit lui-même son manuscrit. M. Erich Schmidt donne les deux versions sans se prononcer. (*Lessing*, vol. I, p. 869.)

pas le courage de recommencer son œuvre, et il ne fut plus question du *Faust*.

Il eût été intéressant, à n'en pas douter, de mettre en présence l'œuvre de Lessing et celle de Gœthe. Ce qui nous reste de la première ne nous suffit pas pour nous en faire une idée exacte. Outre le fragment cité par lui-même dans la 17e lettre sur la littérature, et dont nous avons parlé dans un précédent chapitre[1], nous n'avons que l'indication très sommaire d'une scène d'ouverture, d'un prologue (*Vorspiel*) et de quatre très courtes scènes du premier acte, le tout retrouvé dans ses papiers posthumes.

Dans le prologue, les démons de l'enfer sont rassemblés dans une vieille église en ruines, sous la présidence de Belzébuth, et l'on y décide de corrompre Faust et de le gagner à l'enfer. La première scène du premier acte nous le montre dans son cabinet, désespérant de trouver la solution d'un problème de philosophie scolastique. Il prend le parti d'évoquer le diable, qui paraît sous les traits d'Aristote. Le diable disparu, Faust satisfait du résultat de son évocation, appelle un autre esprit (scène II), qui apparaît à son tour (scène III).

Ces brèves indications ont été complétées et précisées par les communications de deux amis de Lessing, à qui il avait souvent parlé de son *Faust*[2]. Ils nous ont fait connaître le dénoûment et l'idée maîtresse de la pièce; la voici : Le diable a fait son œuvre. Mais Faust ne lui appartiendra pas. Il sera sauvé par un ange du ciel, qui

1. Voy. *Critique littéraire*, ch. II.
2. Le professeur Engel, de Berlin, dans une lettre adressée à Karl Lessing, et le capitaine de Blankenburg dans un recueil (*Literatur und Völkerkunde*).

veille sur lui et qui lui substitue un fantôme dont s'emparent les démons, croyant tenir leur victime. L'amour de la science, la recherche de la vérité, le plus noble désir de l'homme, triomphe des menées de l'enfer.

Même avec ces données incomplètes, en considérant surtout la nature d'esprit de Lessing, on peut hardiment affirmer que, dans cette joûte des deux poètes, l'avantage n'eût pas été pour lui. La poésie intime et mystique, aussi bien que le côté fantastique de cette légende, lui eût échappé, ou du moins la puissance d'imagination pour le réaliser lui eût manqué. En tout cas, il n'eût pas mis dans sa pièce ce que Gœthe a mis dans la sienne. Il aurait incarné dans son personnage l'esprit et les idées de son époque. Son *Faust*, et les quelques traits qui nous en restent le prouvent, eût été le Faust du XVIIIe siècle et non celui du XIXe, le seul qui réellement nous intéresse et nous touche.

Nous nous sommes arrêté un peu longuement à ce drame, d'abord à cause de l'importance que Lessing y attachait, et encore à cause du sujet auquel l'art et la poésie ont donné depuis une popularité et un intérêt universels.

Revenons à Leipzig et constatons que l'éclectisme dramatique de Lessing n'a pas souffert de l'attrait exercé sur lui par le vieux théâtre allemand. En même temps qu'il rêve à *Faust*, il étudie le théâtre italien et se propose d'insérer dans sa *Theatralische Bibliothek* un extrait des vingt-huit comédies de Goldoni. Il annonce aussi six nouvelles pièces, dont un fragment seul, l'*Héritière fortunée* (l'*Erede fortunata*), a vu le jour. Au séjour de Leipzig appartient encore l'esquisse d'une tragédie, *Virginia*, qui deviendra plus tard *Emilia Galotti*.

A son retour à Berlin (mai 1758), Lessing est plein de projets, de plans de pièces. « Ma plus modeste ambition, écrit-il à Gleim, est de faire trois fois autant de pièces que Lope de Vega. » Il n'en fera pas même autant. Mais, gagné à son tour par l'enthousiasme patriotique que les victoires de Frédéric le Grand avaient allumé en Allemagne, surtout à Berlin, et à l'exemple de ses amis Gleim [1], Kleist [2], Weisse [3], qui traduisent Tyrtée, entonnent des chants guerriers, composent des poèmes, des pièces patriotiques, où sous des noms et avec des réminiscences antiques, ils célèbrent les événements du jour. Lessing à son tour publie sans nom d'auteur sa tragédie de *Philotas*, apothéose du patriotisme, poussé jusqu'aux dernières limites du sacrifice et de l'héroïsme stoïcien [4]. Cet amour du sacrifice se montre jusque dans la construction de cette pièce, réduite à sa plus simple, à sa plus stricte expression, ainsi que dans le style, dépouillé de tout ornement, condensé jusqu'à l'extrême limite de la concision. C'est une tragédie stoïcienne pour la forme comme pour le fond.

Le séjour de Breslau, où Lessing demeure de 1760 à 1765, a donné naissance à *Minna de Barnhelm,* son œuvre dramatique la plus orignale, la plus achevée, et qui

1. *Lieder eines preussischen Grenadiers.*
2. *Cyssides und Paches Seneca.*
3. *Amazonenlieder.*
4. Voici le sujet : Philotas, le fils du roi de Macédoine, est blessé et fait prisonnier dans une bataille. Mais le fils du roi ennemi et vainqueur est pris de son côté par les Macédoniens. Les deux jeunes gens doivent être échangés l'un contre l'autre. Mais Philotas, réfléchissant que, lui mort, l'échange ne pourra plus se faire et que les Macédoniens pourront obtenir, pour prix de leur captif, des conditions avantageuses, se sacrifie alors et se tue.

réunit à un degré supérieur toutes ses qualités d'invention, d'observation locale, d'esprit, d'humour et d'habileté scénique[1].

Donc à ce moment, c'est-à-dire la veille de quitter définitivement cette fois Berlin pour Hambourg, et de commencer la *Dramaturgie*, qui résume et couronne toute son œuvre de critique et de réforme théâtrale, Lessing comme auteur dramatique possède à son actif sept comédies, un drame bourgeois (*Miss Sara Sampson*), une tragédie selon les règles, mais en prose (*Philotas*), une comédie sérieuse (*Minna de Barnhelm*), le chef-d'œuvre du genre. Deux autres œuvres remarquables également, *Emilia Galotti* et *Nathan le Sage*, viendront plus tard.

Mais là ne se borne pas l'activité dramatique, considérable déjà, de Lessing.

En dehors des pièces complètes et achevées, publiées de son vivant, que nous venons de citer, Lessing a laissé un grand nombre de fragments : esquisses, ébauches de tragédies, de comédies, de drames, plus ou moins développées ; concues et jetées sur le papier aux différentes époques de sa vie. De ces fragments, un certain nombre (quinze) ont été publiés pour la première fois, après sa mort, séparément, par son frère Karl. Une partie seulement figure dans l'édition complète de ses œuvres de 1794. Les éditions successives en ont ajouté plusieurs. Mais la dernière, celle de Hempel, la plus complète sur tous les points, les a reproduits tous intégralement, au nombre de cinquante-quatre. Ces ébauches sont de toutes sortes, et plus ou moins dévelop-

1. Voy. pour *Minna de Barnhelm*. *Critique dramatique*, ch. IV.

pées. Quelques-unes sont poussées jusqu'à un ou deux actes; d'autres n'offrent que des bribes de dialogue, quelques scènes, quelques lignes seulement. Souvent même le titre seul est indiqué.

On y trouve des traductions, des adaptations modernes de sujets antiques, des imitations plus ou moins libres de pièces étrangères, et aussi quelques sujets originaux, et jusqu'à un fragment de comédie en français[1]. Il serait fastidieux de passer en revue ces embryons de pièces, qui n'ont de valeur et d'intérêt pour nous que parce qu'ils attestent la continuelle préoccupation du théâtre, qui suit et poursuit Lessing à travers toutes les phases de sa vie, et aussi le besoin qu'il éprouve de s'exercer, de perfectionner sans cesse sa connaissance et sa pratique du métier théâtral. Il cherche, il trouve partout des sujets de tragédies, de comédies, de farces. Il met tout à contribution : le théâtre antique et moderne, français, anglais, espagnol, italien ; l'histoire ancienne et l'histoire contemporaine. Il imite, il traduit ; quelquefois aussi il invente. Ou bien encore, il prend quelque événement, quelque légende antique, qu'il adapte, tout en conservant les traits généraux, au milieu et aux mœurs modernes. Ainsi, le fragment de *Masaniello* n'est qu'une transposition de l'*Hercule fu-*

---

1. Ce fragment, intitulé : *Palaion* (Autrefois ; — il s'agit d'un original, *laudator temporis acti*), a été écrit à Berlin par Lessing pendant son séjour de 1749-1755. Ce ne sont que trois scènes, sans grand intérêt, mais la langue est beaucoup plus correcte que dans les deux échantillons français de Lessing que nous avons mentionnés plus haut. Plus tard, Lessing traduisit en allemand ce fragment, en y ajoutant encore une scène. On trouve le texte français, avec la traduction, dans le recueil, cité plus haut, des ébauches et plans dramatiques de Lessing, publiés par R. Boxberger dans l'édition Hempel.

rieux, et sa tragédie bourgeoise, *Emilia Galotti*, transporte en Italie, dans une cour princière du XVII[e] siècle, l'histoire de la Virginie romaine.

On pourrait s'étonner, en embrassant dans leur totalité les productions dramatiques de Lessing, de ne rencontrer, sur ce grand nombre, que dix pièces achevées sur cinquante-quatre ébauchées seulement. Une pareille disproportion ne se rencontre guère dans l'histoire du théâtre. Mais on ne s'étonnera plus de la trouver ici, en se rappelant que Lessing est critique, théoricien, bien plus qu'il n'est artiste. L'artiste, lui, est poussé par le besoin de créer. Il n'est satisfait que s'il a pu produire une œuvre complète, achevée, vivant de sa vie propre. Le critique, le théoricien comme Lessing, veut connaître surtout la structure, le mécanisme de l'œuvre dramatique, les procédés techniques du métier. Pour cela l'esquisse lui suffit. L'esquisse est pour lui ce que sont pour le savant les préparations anatomiques, les écorchés, qui lui servent à montrer la structure et les éléments constitutifs du corps humain. Ils lui font voir comment une œuvre dramatique est faite, comment sont disposées et agencées les parties qui la composent. Ils lui donnent le moyen de juger celles qui sont soumises à sa critique.

A un autre point de vue encore, on s'explique pourquoi Lessing s'est contenté d'ébaucher tant de pièces, sans se soucier de les achever. Ce qu'il cherche dans l'étude et dans le travail, on le sait, c'est le plaisir de l'effort et de l'activité dépensée, bien plus que la joie du résultat obtenu.

De même que dans le jeu qu'il aimait avec passion, il cherchait non le gain, mais l'excitation de ses nerfs,

favorable croyait-il, à sa santé; de même dans le travail intellectuel, c'est le plaisir même du travail qu'il cherche, et quand il a goûté ce plaisir à sa suffisance, peu lui importe que l'œuvre soit achevée ou non. Elle lui a donné ce qu'il lui demandait.

En passant la revue des productions dramatiques de Lessing, en constatant le succès qui les avait accueillies sur les principales scènes de l'Allemagne, et surtout en les comparant aux productions contemporaines, on doit reconnaître que de tous les auteurs et critiques contemporains, nul n'était mieux qualifié et plus clairement désigné que lui pour aider de son talent et de ses lumières l'entreprise théâtrale qui se forma, en 1766, à Hambourg, et qui est une date dans l'histoire du théâtre allemand.

Les jeunes poètes qui se rattachaient encore à l'école de Gottsched : Cronegk, Brawe, étaient morts jeunes et n'avaient pu donner que des espérances. Elias Schlegel, plus indépendant, imitateur presque original déjà des anciens et des Anglais, était mort en 1749, laissant quelques tragédies : *Canut*, les *Troyennes*, qui étaient plus que d'habiles pastiches, et deux comédies de quelque valeur : la *Beauté muette* (*die stumme Schönheit*) et l'*Oisif occupé* (*der beschäftigte Müssiggänger*), sans parler de quelques écrits de critique dramatique où, sur plusieurs points, il devance Lessing. Chr.-F. Weisse, dont le principal mérite est la fécondité; auteur de tragédies médiocres, a brillé dans un genre inférieur, mais très populaire, l'opérette (*Singspiel*). Les comédies sentimentales de Gellert, aussi bien que les tragédies bibliques et teutoniques de Klopstock, n'étaient pas dramatiquement viables. La comédie proprement dite n'avait éga-

lement produit que des œuvres insignifiantes. Les noms de Rost, de Mylius, de Krüger, d'Uhlig, à cette époque même étaient déjà oubliés. C'est Lessing qui était alors à la tête du mouvement dramatique de l'Allemagne, et lui seul pouvait apporter à cette création nouvelle le concours d'une réputation bien établie, d'une compétence et d'une expérience éprouvées.

L'entreprise avait pour objet de mettre fin au régime des troupes nomades, dirigées par un principal, acteur lui-même; sorte d'association où chacun était directement intéressé au succès pécuniaire de l'entreprise. A ce régime, peu favorable à la dignité de l'art, nuisible à ses progrès et à ses véritables intérêts, on voulait substituer une organisation nouvelle[1]. Il s'agissait d'abord de fonder un théâtre local, permanent, dont la direction, distincte du personnel des comédiens, soutenue par des ressources financières suffisantes, affranchie des hasards et des misères de la vie errante, et des concessions imposées par les caprices d'un public toujours changeant, n'aurait souci que des intérêts supérieurs de l'art. Les comédiens de leur côté, débarrassés des soins matériels de l'entreprise, soustraits aux vicissitudes de leurs pérégrinations continuelles, n'auraient à s'occuper que de leurs rôles et du soin d'élever, par l'étude et la pratique intelligente, leur métier à la hauteur d'un art.

1. Pour l'organisation des théâtres allemands au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, voy. l'excellente *Histoire de l'Art scénique allemand* (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*), par Édouard Devrient. 2[e] vol. On trouve aussi d'intéressants renseignements dans la biographie de F.-L. Schrœder, beau-fils d'Ackermann, acteur lui-même, par F.-L.-W. Meyer (Hambourg, 1819) et dans une récente biographie du même acteur par B. Litzmann (1890), auteur de plusieurs travaux sur le théâtre allemand.

Cette réforme était depuis assez longtemps déjà attendue et désirée. On en comprenait l'importance et l'urgence[1]. En effet, quels progrès, quels services sérieux, pouvait-on espérer de ces bandes nomades, condamnées à se déplacer sans cesse, vrais juifs errants de l'art; n'ayant qu'un public de hasard, sans cesse renouvelé, turbulent et grossier, dont il fallait flatter les goûts peu délicats, sans espoir de pouvoir faire son éducation et de l'élever peu à peu à la compréhension de l'art véritable[2]? Cet art, où le trouver, où l'apprendre, en l'absence d'un centre où peut se former une école, où peuvent s'établir et se perpétuer des traditions, se développer un art modèle qui s'impose et fait loi. La mobilité même du théâtre allemand était un obstacle à ses progrès. C'est précisément parce qu'il était obligé de se déplacer sans cesse, qu'il était condamné à rester immobile au point de vue de l'art.

Plusieurs princes, il est vrai, avaient le goût du théâtre et s'y intéressaient activement. Mais c'est au

1. Le principe de la division du pouvoir et du travail avait été posé par Élias Schlegel, en 1746, dans son écrit : *Aufnahme des dänischen Theaters*, publié après sa mort, en 1764. « Il ne faut pas, dit Schlegel, laisser aux acteurs le soin de travailler eux-mêmes en vue du gain ou de la perte. »

2. Le principal d'une des meilleures troupes d'alors, Schœnemann, dans la préface d'une des pièces jouées par lui, se plaint du mauvais goût, des mœurs grossières du public, surtout des étudiants, qui ne se gênent pas de fumer pendant les représentations, enveloppant de nuages, spectateurs et acteurs. « Faut-il s'étonner, s'écrie-t-il, si les étrangers, les Français et les Anglais, se font des Allemands un portrait qui ressemble plutôt à un rhinocéros qu'à un homme? Mais que dire encore de l'ignorance des étudiants, et même des professeurs? N'a-t-on pas longuement discuté un jour pour savoir si *Cinna* est une comédie ou une tragédie ; si Harpagon est un juif ou un chrétien ; s'il est prouvé que l'action de *Mahomet* s'est réellement passée à Rome ? »

théâtre français que vont leurs faveurs, et surtout à l'opéra, dont les séductions toutes matérielles et plastiques avaient plus d'empire sur eux que les beautés littéraires, surtout quand elles avaient pour interprètes des acteurs allemands. Quelques exceptions honorables doivent cependant être signalées. On voit à différentes reprises des princes accorder à des troupes d'acteurs indigènes le titre et le privilège de comédiens de la Cour. Mais la situation de ces acteurs, attachés à la personne du prince, ne différait guère de celle des autres domestiques de la maison. D'ailleurs ce privilège qu'on leur accordait, était temporaire. Souvent supprimé, par caprice ou par raison d'économie, il cessait à la mort du prince qui l'avait octroyé, et les pauvres comédiens se voyaient forcés de reprendre leur vie errante.

Néanmoins de sérieuses réformes avaient été tentées, des progrès sensibles accomplis dans la première moitié du siècle, au point de vue de l'organisation des troupes théâtrales, de la composition du répertoire et de la situation matérielle et morale des acteurs.

Ainsi la directrice de Leipzig, Mme Neuber[1], avait nettoyé et assaini la scène allemande en y introduisant le répertoire français, réformé le costume et l'appareil scénique, établi une discipline et une moralité relatives dans sa troupe. Elle avait sensiblement élevé le niveau de l'art dramatique lui-même. Toutes les réformes ultérieures se rattachent à celle de la Neuber. Les troupes qui, après elle, ont le plus contribué au relèvement et au progrès du théâtre allemand jusqu'au moment de l'en-

1. Voy. notre volume : *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.*

treprise de Hambourg, se sont formées des débris de la sienne, ont suivi son exemple et continué son œuvre.

La plus importante est celle de Schœnemann, d'abord acteur dans celle de la Neuber, où il avait débuté avec succès dans les valets de comédie. Lorsque la directrice partit pour la Russie, Schœnemann lui succéda comme directeur d'une troupe formée par lui. Après avoir pendant dix ans parcouru le nord de l'Allemagne, il se fixa à Schwerin comme directeur du théâtre grand-ducal. Quand la mort du duc mit fin à son privilège, il reprit son existence nomade, et se fixa pendant quelque temps à Hambourg. Mais bientôt, fatigué, distrait par d'autres occupations, il abandonna définitivement le théâtre. Schœnemann, bon acteur lui-même et directeur intelligent, avait eu la bonne fortune de recruter pour sa troupe quelques artistes de valeur, qui débutaient alors et qui devaient plus tard illustrer la scène allemande. Le plus célèbre de tous est Eckhof, qui sera une des gloires du nouveau théâtre de Hambourg, et dont Lessing dans sa *Dramaturgie* consacrera la réputation [1]. Eckhof, qu'une vocation impérieuse avait poussé « hors de la poudre du greffe » sur la scène, se préoccupa constamment de relever la profession du comédien, de faire un art sérieux, fondé sur des principes et des règles, de ce qui n'était jusqu'alors qu'un métier, une routine mécanique, exceptionnellement l'inspiration heureuse d'un talent naturel. A Schwerin, sous la direction de Schœnemann, il organise des réunions et crée une *Académie allemande de comédiens*.

1. Voy. *Critique dramatique, Dramaturgie*, ch. II : *les Acteurs*.

Cette Académie devait se réunir tous les quinze jours. L'objet des réunions était : la lecture, l'étude et la critique contradictoire des pièces du répertoire. En outre, des conférences devaient être faites sur toutes les questions relatives au théâtre et à l'art scénique. Des statuts obligeaient les membres à se conformer en tout aux décisions de la majorité, et, en cas d'opposition, de soutenir l'autorité du directeur du théâtre, président d'honneur de l'Académie.

Incontestablement il y avait là intention et un effort des plus loubles, pour fixer les principes, les règles, la Grammaire de l'art du comédien, selon l'expression d'Eckhof; pour établir en même temps un lien moral, une solidarité d'intérêts entre les comédiens et former entre eux une véritable corporation. Mais la nouvelle institution succomba bientôt sous les résistances, le mauvais vouloir et les moqueries de ceux-là mêmes dont elle devait servir les intérêts et ennoblir la profession. Néanmoins, c'était une initiative heureuse, une idée féconde à laquelle appartenait l'avenir.

En attendant, Eckhof, découragé par l'avortement de ses efforts, renonça à toute nouvelle tentative et redevint simple acteur.

A Hambourg, la direction de Schœnemann tomba aux mains d'un autre acteur de la troupe de la Neuber, de Koch, homme lettré, bon administrateur, qui travailla lui aussi à améliorer le théâtre. Aux grossières arlequinades dont on n'avait pu se débarrasser complètement, il substitua un autre spectacle, venu également d'Italie, mais plus artistique, plus délicat : de petites comédies mêlées de chant; l'*opéra comique* (*Singspiel*), qui bientôt s'acclimata en Allemagne et y devint populaire, grâce

aux talents combinés du poète Ch.-F. Weisse et du compositeur Hiller.

Une autre innovation importante est due aux soins de Koch. En 1755 parurent les *Comptes rendus du théâtre de Koch* (*Schildereien der Koch'schen Bühne*), lesquels provoquèrent une réplique (*Gegenschildereien*), profitables comme eux aux acteurs et au public. Ce fut là l'embryon de la critique théâtrale, non plus seulement théorique ou historique comme celle que Lessing venait d'inaugurer dans ses *Beiträge* et sa *Theatralische Bibliothek,* et qui ne s'occupait des théâtres contemporains qu'à longs intervalles et de loin, mais la critique locale, directe et actuelle.

Koch rendit encore un autre et très grand service au théâtre. A l'occasion de la représentation d'une pièce nationale et patriotique, le *Hermann* d'Élias Schlegel, pour la première fois les costumes furent exécutés d'après les données historiques, tandis que jusqu'alors les acteurs n'avaient généralement que trois costumes : un costume antique, un costume oriental, de fantaisie l'un et l'autre, et un habit de cour, dans lesquels devaient entrer tous les personnages tragiques ou comiques, quels qu'ils fussent[1].

1. Ainsi Caton (sans doute dans le *Caton mourant,* de Gottsched) paraissait en perruque, en habit de cour et en bas chinés. Clytemnestre et une princesse danoise étaient à peu près habillées de la même manière, en costume Louis XV. Ces costumes, toujours les mêmes, rafistolés, rapiécés tant bien que mal, devaient manquer de fraîcheur, vu l'état des gages que recevaient les acteurs. Ainsi Schœnemann, en créant sa troupe en 1740, avait chaque semaine à payer 48 m. 80 pf. (61 fr.) à 12 personnes. Sophie Schrœder (la future Mme Ackermann) recevait 47 m. 75 pf. (9 fr. 70 c.), Eckhof 4 m. 60 pf. (5 fr. 75 c.). Plus tard, Ackermann put donner à Caroline Schulze 14 florins (30 fr.) et de 1764 à 1767, 20 florins (50 fr.). Voy. Litzmann, *F. L. Schrœder,* vol. I. (1890).

Chassé de Leipzig par la guerre de Sept ans, Koch, après plusieurs étapes en différents endroits de l'Allemagne, s'était arrêté à Hambourg. Mais après la paix, Leipzig le réclama de nouveau. Il céda alors le bail de son théâtre au principal d'une autre troupe, personnage important à plus d'un titre dans l'histoire du théâtre allemand, surtout parce que, indirectement et presque malgré lui, il fut la cause de la création du théâtre national à Hambourg, qui devait ouvrir pour l'Allemagne une nouvelle ère dramatique : nous voulons parler d'Ackermann.

Ackermann, sorti d'une bonne famille, avec une éducation soignée, avait d'abord servi dans l'armée, sous le maréchal Münnich. Il avait conservé de la profession militaire, outre la vigueur et l'adresse du corps, l'habitude de la discipline et l'autorité du commandement. Ces qualités le servirent beaucoup dans son double emploi d'acteur et de directeur. Il débuta dans la troupe que Schœnemann avait formée à Lunebourg, en même temps qu'Eckhof, et une jeune femme débutante aussi, Mme Schrœder, que la gêne, l'impossibilité d'entretenir sa famille, avait forcée de se séparer de son mari et de chercher dans la profession dramatique, pour laquelle elle se sentait faite, des ressources et un avenir. Placé à la tête d'une nouvelle troupe dont les membres s'étaient séparés de Schœnemannn, Ackermann, après plusieurs années de pérégrinations en tous sens, jusqu'en Russie, épousa Mme Schrœder, devenue veuve, et revint se fixer à Hambourg. Sa troupe, à ce moment, était une des meilleures de l'Allemagne. Elle avait Eckhof, qui avait quitté Koch ; Mme Schrœder, devenue une actrice de grand talent ; son fils, issu de son premier mariage,

et adopté par Ackermann, un des meilleurs mimes de l'époque ; les deux filles qu'elle avait eues d'Ackermann, Dorothée et Charlotte, dont la dernière surtout, morte jeune, brilla d'un vif mais trop rapide éclat sur la scène allemande ; Mme Hensel, talent hors ligne, dont Lessing parlera ; enfin Ackermann lui-même, qui excellait dans les grands rôles tragiques (Cinna, Mithridate, Polyeucte), mais plus encore dans la comédie et surtout dans le drame bourgeois, alors dans sa nouveauté. La grande mobilité de son tempérament, qui lui permettait de passer rapidement des accès de colère aux épanchements affectueux, le rendait éminemment propre aux rôles où le comique se mêle au sentimental. Il savait, comme on l'a dit, « rire avec la larme à l'œil ».

Les succès d'Ackermann et de sa troupe furent assez sérieux pour le décider à prolonger son séjour à Hambourg. Mais comme il n'était que locataire de la salle qu'il occupait, et que le propriétaire, Koch, alors à Leipzig, refusa de renouveler le bail, ayant sans doute l'intention de revenir à Hambourg tôt ou tard, et ne se souciant pas d'installer dans son immeuble une entreprise rivale, Ackermann se décida à construire à ses frais une nouvelle salle, qui fut inaugurée le 31 juillet 1765. Cette tentative, malgré les dépenses considérables qu'elle entraînait, car tout son théâtre fut établi sur un plus grand pied qu'auparavant, aurait néanmoins pu prospérer, grâce à l'excellence de la troupe, au talent administratif du directeur et à la faveur du public. Elle ne put se maintenir malheureusement, non pas, comme on l'a cru et répété souvent, pour cause d'embarras financiers, mais à la suite d'une cabale, d'une

sorte de conspiration tramée contre Ackermann. Il est intéressant de la connaître, car elle eut pour conséquence le départ d'Ackermann et la création d'une nouvelle organisation théâtrale, à laquelle Lessing fut appelé à donner son concours.

La direction d'Ackermann avait rencontré tout d'abord un adversaire dans un certain Lœwen, littérateur, critique, auteur dramatique de son métier, de talent médiocre, mais ambitieux, actif et remuant, et qui nourrissait, lui aussi, des projets et des plans de réforme théâtrale, qu'il avait développés dans divers écrits, notamment dans un Traité et dans une *Histoire du théâtre allemand*. Là, il expose les causes de l'infériorité dramatique de l'Allemagne, et demande que les acteurs soient payés des deniers publics; qu'ils soient dirigés par un administrateur expert et indépendant; enfin qu'à chaque théâtre soit annexée une sorte d'académie, de conservatoire, où seraient instruits et formés les acteurs : « Car, dit-il, le théâtre est une école de mœurs, et bien organisé et dirigé, peut contribuer à former de bons ctioyens. »

Lœwen ne se contentait pas d'exposer ses théories. Son ambition était de les réaliser comme directeur ou du moins comme professeur d'art dramatique attaché à quelque grand théâtre. Il avait jeté ses yeux sur Hambourg et s'était lié avec Schœnemann dont il devint le gendre. Mais la dissolution de la troupe de son beau-père avait mis à néant ses projets. Il comptait sur son successeur, Ackermann, qui accueillit ses conseils et ses services, mais confia bientôt à un autre le poste d'administrateur et de dramaturge qu'il convoitait. De là l'inimitié de Lœwen, qui ouvre une campagne contre

Ackermann, attaque dans un pamphlet anonyme son administration, critique le choix des pièces, les auteurs, les traducteurs et les acteurs, et, reprenant sa thèse réformatrice, il attribue à l'incapacité et à l'incurie du directeur les vices de l'organisation théâtrale, telle qu'elle existait alors, avec l'arrière-pensée bien visible de se substituer à ce directeur incapable. Cette campagne n'aurait peut-être pas abouti, si Lœwen n'avait pas trouvé des alliés dans le cœur même de la place attaquée. Pendant qu'on travaillait au dehors contre Ackermann, une conspiration de coulisse se tramait contre lui, et dont la promotrice était une actrice de la troupe, Mme Hensel[1], distinguée et aimée du public, mais ambitieuse, accapareuse de rôles et d'applaudissements, incapable de souffrir une actrice de talent à côté d'elle. Elle était de ces artistes qui « ne croient pas briller assez s'ils ne brillent pas seuls ». L'objet de sa jalousie, à ce moment, était la jeune Caroline Schulze, protégée par Ackermann, qui se refusa à la sacrifier aux rancunes de sa rivale. La Hensel, belle et de mœurs galantes, avait autour d'elle une cour d'adorateurs influents, qui, naturellement, épousèrent sa cause. Une coterie puissante et menaçante se forma contre Ackermann. Lœwen sut habilement exploiter la situa-

1. Née à Dresde, engagée à 19 ans par Ackermann, pour sa troupe de Francfort-sur-Mein, comme amoureuse tragique. Très belle, mais aussi légère que belle, elle causa, par ses caprices et ses irrégularités de conduite, bien des ennuis à son directeur. Avant la fin de la saison, elle disparut, enlevée par un jeune viveur de la ville. De là procès, que perdit Ackermann. Sa troupe dut quitter la ville peu de temps après, à la suite de la prise de Francfort par les Français (1758-1759) et fut remplacée par des acteurs français. Ce furent eux qui eurent l'honneur d'initier le jeune Gœthe aux premières émotions du théâtre. (Voy. B. Litzmann, *F. L. Schrœder*, 1er vol.)

tion. Il se lia avec le protecteur en titre de la Hensel, Abel Seyler, négociant, assez mal dans ses affaires, avec cela viveur, prodigue et surtout grand amateur de théâtre. Il sut peu à peu lui insinuer l'idée de prendre lui-même la direction du théâtre, réorganisé sur un nouveau plan, et dont on parviendrait à éloigner Ackermann. La Hensel, comme on pense bien, entra vivement dans cette combinaison, qui la débarrassait du coup d'une rivale détestée et lui assurait l'empire absolu dans un théâtre dirigé par celui qu'elle menait elle-même.

Seyler, qui ne pouvait rien refuser à sa maîtresse et qui peut-être aussi entrevoyait là un moyen de refaire sa fortune compromise, se laissa tenter par les propositions de Lœwen, qui répondaient à ses goûts et à ses intérêts. Il chercha et trouva des associés et des bailleurs de fonds, tandis que Lœwen de son côté, avec ses amis, continuait plus ou moins ouvertement ses attaques contre Ackermann. Il fit si bien que finalement celui-ci, fatigué, dégoûté du métier de directeur, accepta les propositions qui lui furent faites, et qui étaient d'ailleurs de nature à le dédommager convenablement de sa renonciation. Le 24 octobre 1766, un traité est conclu entre Ackermann d'un côté et entre un comité de l'autre, formé par Seyler, Tillemann et Bubbers, négociants, représentant la société des actionnaires de la nouvelle entreprise. On loue à Ackermann son théâtre, à partir du carnaval 1767 jusqu'en 1777, pour 10,000 marks annuellement. On lui prend sa garde-robe pour 24,000 marks, et on lui assure en outre le tiers de la recette des redoutes (bals masqués) données dans le courant de l'hiver. Le traité, non dénoncé deux ans avant expiration, serait par cela même prorogé de dix

ans. Ackermann lui-même est engagé dans la nouvelle troupe, comme acteur, avec ses deux filles. La direction générale du nouveau théâtre, distincte et indépendante du personnel artistique, est confiée au comité. Lœwen, qui avait été à la peine et qui voulait être à l'honneur, est nommé directeur artistique, chargé de constituer le répertoire, de choisir les pièces, de distribuer les rôles. Dans une annonce un peu pompeuse, publiée dans l'automne 1766, il expose le plan et l'organisation du nouveau théâtre, les intentions et les espérances de la direction. On recrute des artistes distingués dans toute l'Allemagne ; on fait venir un peintre de Berlin pour les décors ; on supprime le ballet, pour bien marquer les tendances sérieusement et exclusivement littéraires de l'entreprise.

Voici donc le théâtre reconstitué, établi sur des bases nouvelles, organisé d'après un plan nouveau, affranchi des misères de l'état nomade, voué désormais au culte désintéressé de l'art. Le chariot errant de Thespis a trouvé enfin un asile définitif et confortable.

Cette révolution, car c'en devait être une dans la pensée de ses promoteurs, comme beaucoup de révolutions plus importantes, fut amenée par de petites causes. Sans doute elle était désirée, attendue, préparée depuis quelque temps déjà. Mais ce n'est pas une pensée purement artistique et désintéressée qui l'a fit aboutir ; ce fut, comme nous l'avons raconté, le caprice despotique d'une femme jalouse.

En attendant, tout semblait promettre le succès : l'idée initiale de l'entreprise, le plan, les moyens d'exécution et surtout le choix de la ville où la nouvelle institution devait faire ses preuves.

De toutes les villes d'Allemagne, Hambourg offrait alors le plus de ressources et de garanties d'avenir, pour la création d'un théâtre national et permanent. Leipzig avait fait son temps et joué son rôle dans l'histoire du théâtre ; Berlin se préparait seulement au sien ; Vienne appartenait encore à Arlequin. Hambourg, depuis quelque temps déjà, était le point de mire et d'attraction des principales troupes d'Allemagne, qui y séjournaient plus longtemps qu'ailleurs. Ville libre de par sa constitution, opulente par son commerce maritime, qui la mettait en rapport avec le monde entier, Hambourg vivait d'une vie cosmopolite plus large, plus indépendante, que toute autre ville d'Allemagne. La richesse y entretenait l'habitude du luxe et des plaisirs, l'amour des spectacles. L'opéra, depuis le XVII[e] siècle, y avait célébré ses triomphes et étalé ses magnificences. En même temps, la vie intellectuelle et littéraire y trouvait un milieu favorable. Le voisinage de l'Angleterre y avait développé un goût plus libre, des idées littéraires plus larges que celles qui régnaient encore dans le reste de l'Allemagne. Hambourg avait ses écrivains, ses poètes, son journalisme. Brockes, Richey, Hagedorn, qui annonçaient déjà et préparaient une ère nouvelle pour la littérature allemande, y faisaient école. C'est à Hambourg enfin, que paraît un des premiers et des plus importants recueils périodiques, le *Patriote*, imité du *Spectator* anglais et imité à son tour par de nombreuses publications analogues. L'entreprise théâtrale qui venait d'être créée, trouvait donc là un public intelligent, capable de la comprendre et de l'encourager.

Une des meilleures inspirations des organisateurs du théâtre national fut de s'assurer du concours de Lessing.

Lessing, revenu à Berlin après son séjour de Breslau en 1765, n'avait alors aucun projet, aucune perspective d'avenir. Il désirait cependant trouver une position qui, en lui donnant les moyens de vivre, s'accordât en même temps avec ses goûts d'indépendance personnelle. En attendant, il s'occupe de son *Laocoon*, dont il veut achever la seconde partie, et de *Minna de Barnhelm* à laquelle il met la dernière main. Des amis, préoccupés de son avenir plus qu'il ne l'était lui-même, songeaient pour lui à la place de bibliothécaire du roi, vacante par la mort du titulaire, Gautier de la Croze. Ce poste avait été offert d'abord à Winkelmann, alors à Rome. Mais les exigences du célèbre antiquaire, qui avait le grand tort d'être Allemand, déplurent au roi. Winkelmann d'ailleurs ne persista pas. Il ne put se faire à l'idée de quitter Rome, qui était devenue sa seconde et sa véritable patrie. On prononça alors le nom de Lessing, que sa réputation d'écrivain et de savant, solidement établie, devait recommander au suffrage du roi. Mais celui-ci, soit qu'il fût résolu à n'appeler qu'un Français, soit que le souvenir des démêlés de Lessing avec Voltaire lui fût revenu à l'esprit, fit la sourde oreille, et l'affaire n'eut plus de suite. C'est au moment même où parut, à Berlin, la comédie *Minna de Barnhelm*, le plus bel hommage rendu à la gloire et à la grandeur de Frédéric II, que Lessing se vit obligé de quitter Berlin pour chercher ailleurs ce que lui refusait le souverain indifférent et ingrat.

Cette situation était d'autant plus pénible pour Lessing, que d'incessants besoins d'argent le pressaient. En outre, son père, très gêné en ce moment, le sollicitait, sans qu'il lui fût possible de lui donner, pour le

moment, autre chose que des promesses. Rien ne pouvait donc lui arriver plus à souhait que l'invitation qu'il reçut de Hambourg, en novembre 1767, et qui sollicitait son concours à l'entreprise du nouveau théâtre qu'on venait de fonder. « Je me trouvais alors, dit-il, oisif sur le marché, attendant qu'on vînt m'engager. » Ce n'est pas qu'il se fît de grandes illusions sur les avantages de cette nouvelle position qu'on lui offrait : « Ne me demande pas, écrit-il à Gleim (février 1766), sur quoi je compte en allant à Hambourg. Sur rien à vrai dire. Pourvu qu'on ne me prenne rien, on me donnera toujours autant qu'ici..... En concluant avec eux (les entrepreneurs), je me suis rappelé le vers de Juvénal :

Quod non dant proceres, dabit histrio. »

Il avait été question, d'abord, d'attacher Lessing au théâtre de Hambourg en qualité d'auteur, de dramaturge, avec obligation de fournir chaque année un certain nombre de pièces. Il comptait bien, de son côté, profiter de sa position pour achever et faire représenter plusieurs de ses œuvres, entre autres son *Faust,* dont il s'entretenait souvent avec ses amis [1].

Il refusa cependant, ne pouvant se résoudre à produire sur commande et à jour fixe ; et pour qui connaît sa manière de travailler, ce refus n'a rien qui doive surprendre [2].

On lui propose alors d'être le conseil littéraire, le

1. Voy. plus haut.

2. Karl Lessing, dans la biographie de son frère, nous initie à sa méthode de travail, précisément à l'époque où, pendant son séjour à Berlin (1765-1767), il sent à la fois la nécessité et la difficulté de tra-

critique officiel et attitré du théâtre, aux appointements de 3,200 marks (4,000 fr.), somme assez importante pour l'époque. Lessing accepte. Mais avant de conclure définitivement, il veut se rendre sur les lieux, voir par lui-même, s'aboucher avec les directeurs de l'entreprise. De Hambourg il écrit à son frère que tout paraît s'arranger au mieux de ses intérêts, et que l'affaire prend une bonne tournure. Il revient à Berlin et, après avoir mis en ordre ses affaires, réglé quelques dettes pressantes, il vient, au commencement d'avril, se fixer définitivement à Hambourg où, le 22 du même mois, la nouvelle direction inaugure solennellement la série de ses représentations. D'après le traité conclu, Lessing devait rendre compte de chaque représentation ; juger les pièces et leurs interprètes ; conseiller les acteurs, éclairer le public, faire son éducation littéraire ; former et réformer son goût ; l'élever peu à peu à la véritable compréhension des chefs-d'œuvre de l'art dramatique ; enfin provoquer l'éclosion de talents originaux et de productions nationales. Ces comptes rendus ou, si l'on veut, ces feuilletons, écrits au jour le jour, au fur et à mesure des représentations, du moins au dé-

vailler sans interruption et avec une application constante. « En se promenant dans sa chambre, tout entier à son travail, le titre d'un livre frappe sa vue ; il l'ouvre, trouve une pensée qui n'a aucun rapport avec sa méditation présente, mais qui lui paraît si belle, si excellente, qu'il doit la noter. En l'écrivant, il ne peut laisser de côté ses propres réflexions. Ces réflexions à leur tour se rapportent à un autre sujet qu'il ne peut s'empêcher d'examiner sur-le-champ, au risque de ne plus le retrouver quand il en aura besoin..... Mais voici que le garçon de l'imprimerie frappe et demande de la copie. Elle est prête sans doute, mais il faut la revoir, et c'est pour cela qu'il s'était mis à l'œuvre de bonne heure. Mais il a quitté son travail, et cette interruption lui a donné, il est vrai, la matière d'un livre nouveau. Seulement le manuscrit qui devait être prêt pour l'impression, n'est pas corrigé. »

but, ont formé, réunis, la *Dramaturgie,* œuvre capitale bien qu'incomplète et fragmentaire, qui, grâce à la science, à la sagacité et à la profondeur critique de Lessing, est devenue pour l'art dramatique ce qu'est le *Laocoon* pour l'esthétique. C'est à ce titre et à ce point de vue que la *Dramaturgie* nous intéresse et que nous devons l'étudier.

Mais avant d'aborder l'œuvre de Lessing, faisons connaître les destinées, très courtes malheureusement, de l'entreprise qui l'a provoquée.

Les hautes espérances qu'on avait fondées sur cette organisation nouvelle, les résultats brillants qu'on en attendait, ne devaient pas tarder à s'évanouir. Dès le début, des hostilités s'étaient manifestées, et Lessing, déjà dans la préface de sa *Dramaturgie,* signale au mépris public « ces misérables qui d'avance dénigrent les entreprises les plus louables et calomnient les intentions les plus honnêtes[1] ».

Le prospectus pompeux de Lœwen, où s'étalait trop ouvertement sa personnalité ambitieuse et vaniteuse, n'avait pas produit tout l'effet qu'on en attendait. En outre, les capacités administratives et la solidité financière des promoteurs de l'entreprise n'inspiraient pas une confiance absolue.

Dès les premiers mois, des dissentiments intérieurs se manifestèrent. Les attributions et les responsabilités respectives étaient mal établies, mal définies, et Lessing qui était un des premiers à s'en apercevoir, écrit à son frère « que personne ne sait au juste ce qu'il a à faire » (*Man weiss nicht wer Koch oder Kellner ist*).

---

1. *Dramaturgie,* préface.

Le directeur effectif, Lœwen, avait une situation difficile qui devint bientôt insoutenable. Les comédiens étaient peu disposés à recevoir des ordres, ni même des conseils, d'un littérateur qui n'était pas du métier, qui ne connaissait le théâtre que théoriquement, et qui probablement les traîtait de haut, en subordonnés. On s'entendit pour lui rendre l'existence insupportable. Au lieu de lui tourner le dos et de refuser de l'écouter, on fit tout le contraire: on l'importunait, on l'accablait de questions, pour les moindres détails. Chacun et chacune voulut savoir comment il faut entrer et sortir, s'asseoir, se tenir en scène, et le malheureux, qui ignorait ces détails techniques, embarrassé, ahuri, ne savait que répondre et où donner de la tête. On s'amusait de son embarras et on fit si bien, qu'à la fin, exténué, exaspéré, il quitta la partie et renonça à une besogne devenue impossible.

Lessing aussi eut sa part de désagréments. Il s'était engagé pour remplir dans toute leur étendue ses fonctions de critique, à s'occuper non seulement des pièces, mais aussi des acteurs; de les juger, de les louer, mais aussi au besoin de les blâmer; d'être pour eux à la fois un juge, un guide et un conseiller.

Mais les comédiens, au rebours de la sage recommandation de Boileau, souffrent volontiers qu'on les loue, mais non qu'on les conseille. Plusieurs, les femmes naturellement, se montrèrent mécontents des observations, très discrètes cependant, très bienveillantes et surtout très justes, de Lessing. Une actrice de mérite d'ailleurs, et qui n'avait rien à craindre d'une critique aussi éclairée que celle de Lessing, M[me] Mécour, avait même dès le début et avant de paraître devant le public,

stipulé dans son engagement qu'il ne serait jamais question d'elle, ni en bien ni en mal. On eut la faiblesse d'accéder à son désir.

Une autre, la fameuse Hensel, reine de théâtre dans la plus entière acception du mot, que Lessing admirait d'ailleurs de bonne foi, à qui il avait accordé des éloges très flatteurs, avec, il est vrai, une restriction mais qui était encore un éloge, Mme Hensel se plaignit vivement et d'autres firent comme elle. Lessing ne jugea pas digne de lui de s'obstiner dans de mesquines querelles. Tout simplement, il cessa, à partir de ce moment, de s'occuper dans ses comptes rendus du jeu des acteurs; son silence fut la punition la plus sensible qu'il pût infliger à ces prétentions excessives. Être critiqué par Lessing, même pour des artistes de valeur, était plus flatteur que d'être entièrement passé sous silence. Il faut avouer cependant que, dans une certaine mesure, et sans même tenir compte de la vanité professionnelle, les plaintes des comédiens blessés n'étaient pas absolument dénuées de fondement. Lessing était le critique officiel et attitré du théâtre, appointé par l'administration qui faisait également les frais de la *Dramaturgie*. Sa position vis-à-vis des artistes n'était pas tout à fait indépendante, et ceux-ci pouvaient n'être pas très contents d'être jugés défavorablement par quelqu'un qui était « de la maison ». En définitive, c'étaient les artistes qui alimentaient la caisse et faisaient les appointements du critique. Ils trouvaient sans doute qu'ils n'en avaient pas pour leur argent.

On reprochait en outre à Lessing de n'être pas assidu aux représentations, de ne faire que de courtes apparitions dans la salle, et de passer des heures en-

tières au buffet, par conséquent de juger souvent sans avoir vu[1].

Au milieu de toutes ces divisions intestines, l'entreprise allait à la dérive. Dès le mois de septembre de la même année, les capitaux engagés étaient dévorés. Le public, malgré le talent incontestable et reconnu des artistes, le public ne témoignait pas un goût très vif pour ce répertoire épuré, exclusivement littéraire, qu'on lui offrait. Pour gagner de l'argent, on fut obligé de faire au goût dépravé de ce public récalcitrant, d'humiliantes concessions.

On introduisit de nouveau les arlequinades qu'on avait bannies, et pour lesquelles on sait que Lessing avait un faible. On appela des danseurs, des acrobates, ce que Lessing, s'il avait été le maître, n'eût jamais toléré. Il lui était réservé de voir, le 20 novembre 1767, après la représentation de sa *Minna de Barnhelm,* des artistes de ce genre se produire sur la scène, où le même soir avaient joué Eckhof, Ackermann et Mme Hensel.

Mais le plus rude coup, et le plus humiliant, porté au théâtre nouveau, ce fut l'arrivée à Hambourg d'une troupe française, qui lui enleva encore une partie des spectateurs. Décidément le public allemand n'était pas mûr pour la réforme qu'on s'était flatté de faire triompher!

A l'entrée de l'hiver, on se vit obligé de quitter Hambourg et de donner des représentations à Hanovre. On revint en mai. Mais les affaires allèrent de mal en pis. Le soir des représentations, la caisse était assié-

1. Voy. *Dramaturgie de Lessing*, éd. Schrœder et Thielé. Introduction.

gée, non par des spectateurs, mais par des créanciers impatients. Les acteurs étaient irrégulièrement payés, Lessing sans doute aussi. Si bien qu'en septembre le comité, aux abois, conclut, mais en sens inverse, un nouveau traité avec Ackermann, lui cédant le théâtre à partir de Pâques 1769.

Ainsi finit, ainsi devait fatalement finir, cette entreprise, inspirée sans doute (à part les motifs d'ordre inférieur) par une vue juste des vices du système théâtral alors dominant et des moyens d'y mettre fin, mais qui péchait elle-même par une organisation défectueuse, par une gestion inhabile et indécise, sans unité et sans énergie, et surtout par défaut d'empressement de la part du public.

Cet avortement, dont les signes précurseurs s'étaient manifestés de bonne heure, fut surtout sensible à Lessing, qui croyait avoir trouvé là un milieu favorable à son activité dramatique, à la réalisation de ce rêve, longtemps caressé par lui, d'un théâtre vraiment littéraire et vraiment national.

De bonne heure, cependant, il s'était rendu compte de cet état des choses. La composition de la *Dramaturgie* devait se ressentir de l'effondrement progressif de cette entreprise et des espérances que Lessing avait conçues. Le découragement le saisit bientôt, et c'est avec ennui et comme à contre-cœur, qu'il continue cette publication, commencée avec une si confiante ardeur. Il écrit à Nicolaï (4 août 1767) : « Que je n'éprouve aucun plaisir à barbouiller ce torchon (*diesen Wisch zu schmieren*), vous vous en apercevrez bien vous-même. Je sais bien que cela ne vaut rien, et je veux vous faire grâce à vous et à Moïse (Mendelssohn) de vous l'apprendre. »

Il continue cependant le travail commencé, et pour oublier les tracasseries et les misères au milieu desquelles il est obligé de vivre, il s'intéresse, dans ses comptes rendus, aux questions générales de théorie et d'esthétique dramatique, plus qu'aux détails des représentations elles-mêmes. De là une certaine irrégularité dans la publication de la *Dramaturgie*. Conformément à l'annonce faite au début, deux numéros devaient paraître chaque semaine. Mais comme Lessing, dominé par ses préoccupations théoriques, s'étend quelquefois assez longuement sur une pièce et lui consacre plusieurs numéros, le compte rendu est bientôt en retard sur la représentation.

Ainsi de la représentation du 4 mai, il n'est rendu compte que le 12 juin; de celle du 9 juillet, le 27 octobre; et cet écart s'élargit de plus en plus, à mesure que Lessing, en avançant, s'étend davantage sur les questions générales.

La *Dramaturgie*, du reste, ne s'occupe que des pièces jouées depuis l'ouverture du théâtre, en avril 1767, jusqu'au mois d'août de la même année[1]. D'abord parues séparément, on décida, à la suite d'une contrefaçon imprimée à Leipzig, que les livraisons à partir du n° 32 paraîtraient en volume. Mais une nouvelle contrefaçon, publiée à Hambourg même, fit renoncer les éditeurs à ce mode de publication, et la *Dramaturgie* parut de nouveau en livraisons séparées, mais avec des dates fictives. Il résulta de ces interruptions et de ces changements de nouveaux retards, de nouvelles lenteurs dans la publication, qui ne fut complète qu'à

1. Le *Nachlass* contient des notes pour les représentations ultérieures.

Pâques 1769, alors que déjà le théâtre était de nouveau passé aux mains d'Ackermann. D'autres causes encore ont retardé et ralenti la composition et la publication de la *Dramaturgie*. Toujours en quête d'occasions pour exercer son activité et aussi avec l'espoir de s'enrichir par surcroît, Lessing, avec un associé, Bode, avait fondé une imprimerie qui devait non seulement leur procurer un gain, mais délivrer de l'exploitation des libraires les auteurs dont ils éditeraient les ouvrages. Cette entreprise, où Lessing avait engagé une assez forte somme empruntée ailleurs, n'apporta que soucis et déceptions de toute sorte aux deux associés, ignorants et inexpérimentés en affaires commerciales.

Enfin, la *Dramaturgie* n'était pas encore terminée qu'un nouveau travail, ou plutôt, ce qui pour Lessing était la même chose, une nouvelle campagne le sollicite. Il s'agit de la polémique qu'il engagea contre le professeur Klotz, de Halle, et qui donna naissance aux *Lettres archéologiques*. Nous en avons parlé à la suite du *Laocoon,* auquel elles se rapportent par l'analogie des matières traitées.

Ce travail paraît l'intéresser beaucoup plus que la *Dramaturgie,* dont il parle à peine, en passant, dans sa correspondance, tandis qu'il y est fréquemment question des *Lettres*. Il avoue même à Nicolaï qu'il préfère y travailler plutôt qu'à la *Dramaturgie* (lettre du 28 septembre 1768). Au même, il annonce froidement, comme s'il s'agissait d'une chose indifférente, que le théâtre doit fermer ses portes à Pâques et que c'est Ackermann qui reprend la direction. Il n'ajoute que ceci : « Ainsi voilà encore une affaire enterrée. » (*Damit wäre es also auch vorbei.*)

Son humeur se ressent de ces préoccupations, des soucis et des contrariétés de toute sorte qui les accompagnent et dont la plus douloureuse est de ne pouvoir venir en aide à son père qui lui adresse des appels réitérés : « Je succombe sous le travail et les soucis, lui écrit-il; tout mon avoir est engagé dans l'entreprise (l'imprimerie) et pour laquelle j'ai dû emprunter de l'argent au dehors. Je suis ici plus étranger qu'en aucun endroit où j'ai été. Je ne puis me confier qu'à une ou deux personnes, de l'aide desquelles j'ai déjà abusé et dont les ressources ne vont pas loin. »

Il trouve cependant une consolation relative, au milieu de ses ennuis, à faire des projets d'avenir, à bâtir des châteaux en Espagne. Il se propose de lâcher tout et d'aller en Italie, où il espère vivre plus économiquement que partout ailleurs, sans autre préoccupation que l'étude. Son imagination, toujours en travail, va plus loin encore. L'Italie même ne lui suffit plus : « Venez vite à Hambourg, écrit-il à un ami de Berlin, Ramler, qui relevait alors de maladie, nous nous embarquerons et nous vagabonderons bien loin, à quelque mille lieues. Je vous en donne ma parole, nous reviendrons mieux portants ou nous ne reviendrons pas du tout, ce qui revient au même. Je ne pense pas que je me plairai à Rome plus longtemps qu'en aucun lieu du monde. Si alors le collège *de propaganda fide* cherche quelqu'un pour l'envoyer là où un jésuite même ne veut aller, c'est moi qui irai là. Et si dans vingt ans nous nous revoyons, que n'aurai-je pas à vous raconter! Vous me rappellerez alors notre théâtre d'ici, et si je n'ai pas oublié alors cette misère, je vous en raconterai l'histoire dans le moindre détail. Vous saurez tout ce qui n'a pas

pu s'écrire dans la *Dramaturgie*. Et si alors encore nous n'avons pas de théâtre, je pourrai par expérience vous indiquer les moyens les plus sûrs pour n'en pas avoir pour l'éternité[1]. »

Nous avons voulu montrer par le détail au milieu de quels embarras, de quels soucis, de quelles préoccupations diverses, a été continuée et achevée la *Dramaturgie,* avec le *Laocoon* l'œuvre la plus importante de Lessing. On peut mieux s'expliquer ainsi la composition un peu hachée et lâchée de cette production, et pourquoi l'auteur, bientôt dégoûté des hommes et des choses qui l'entourent, s'est réfugié dans la théorie et a remplacé par la dissertation les comptes rendus des pièces représentées. Il suivait aussi, il faut le dire, en ceci, son goût naturel, qui le poussait toujours vers les principes et les discussions d'idées. Le reportage n'était pas son fait. Il ne s'en défend pas. Au contraire, il plaint les lecteurs qui ont espéré trouver dans cette feuille une gazette théâtrale, aussi variée, aussi amusante que peut l'être une gazette théâtrale.

« Au lieu du contenu des pièces en vogue ici, présenté sous forme de romans gais ou touchants; au lieu de détails biographiques sur des êtres bizarres, originaux, étranges, comme doivent être les auteurs de comédies; au lieu d'anecdotes piquantes, peut-être tant soit peu scandaleuses, sur les acteurs et surtout sur les actrices; au lieu de ces jolis petits riens qu'ils attendaient, on leur donne de longues, sérieuses et sèches critiques de vieilles pièces connues, de lourdes dissertations sur ce que doit contenir ou ne pas contenir une tragédie; par-

---

1, A Ramler, 6 novembre 1768.

fois même des commentaires sur Aristote. Et voilà ce qu'on les condamne à lire! Je le répète, je les plains, car ils sont joliment attrapés. Mais, entre nous, j'aime encore mieux que ce soit eux que moi. Et je le serais, si leur attente devait être une loi pour moi. Non qu'il me serait difficile de répondre à leur attente. Je le trouverais très commode, au contraire, si seulement cela s'accordait mieux avec mes desseins[1].

Cette prédominance presque exclusive de la partie théorique a enlevé sans doute à l'œuvre de Lessing l'intérêt, le piquant d'actualité que les contemporains comptaient y trouver. Mais nous, la postérité, nous sommes loin de le regretter. Ce qui a paru un défaut aux lecteurs auxquels était destinée la *Dramaturgie,* lui donne, à nous, un intérêt durable, celui d'une Poétique et d'une Esthétique dramatiques, faites pour tout le monde et pour tous les temps, et c'est à ce point de vue que nous devons la juger et l'apprécier.

Donner une analyse méthodique, claire et bien suivie de la *Dramaturgie,* est chose presque impossible, car les matières ne s'enchaînent pas dans un ordre logique, et ne forment pas un ensemble systématique. Si la *Dramaturgie* est un véritable traité par l'importance des questions qu'elle soulève et la critique approfondie que l'auteur y apporte, elle ne l'est pas par la forme. Les jugements sur les auteurs, sur les acteurs et sur les pièces, ainsi que les discussions théoriques, se mêlent, se suivent, sans s'enchaîner, subordonnés aux hasards du répertoire.

Et cependant un certain classement est indispensable.

---

1. N° 50.

Mais alors les difficultés commencent. Si on prend pour principe de division les questions théoriques, les caractères, la composition, le style, chacune de ces questions ramènera les mêmes noms d'auteurs et les mêmes pièces, par de fastidieuses répétitions, et l'on n'aura rien gagné.

Même inconvénient si l'on classe d'après les auteurs. Ce seront alors les mêmes questions générales qui reparaîtront à différentes reprises. L'exposition péchera toujours par le même défaut de clarté et de simplicité. Nous avons essayé de résoudre approximativement ce difficile problème, en rubriquant sous les différents genres : comédie, drame bourgeois, tragédie classique, les appréciations critiques des pièces et des auteurs, ainsi que les questions multiples qui s'y rattachent. Nous commencerons par ce qui concerne les acteurs. Ensuite, la comédie nous fera connaître les jugements de Lessing sur les auteurs comiques allemands et français, particulièrement sur Molière. Le drame bourgeois nous montrera l'influence des théories de Diderot sur Lessing, ce qu'il lui a emprunté et ce qui l'en sépare. Enfin la tragédie nous fera assister à la polémique instituée par Lessing contre le système tragique français, représenté par Voltaire et par Corneille; et cette polémique, qui est la partie importante de la *Dramaturgie*, nous donnera comme conclusion de l'œuvre entière la théorie propre de Lessing sur la tragédie.

Nous n'osons nous flatter d'avoir évité les répétitions et d'avoir suivi partout l'ordre le plus rigoureux. Ce serait vouloir l'impossible. Mais nous croyons du moins que la division que nous avons adoptée échappe plus que toute autre à ces inconvénients.

CHAPITRE II

Dramaturgie. — Les Acteurs.

La *Dramaturgie*, dans la pensée des directeurs de l'entreprise théâtrale de Hambourg, et dans celle de Lessing, n'était pas destinée seulement à juger les pièces et les auteurs, à poser les vrais principes de l'esthétique dramatique ; elle devait également apprécier le jeu des acteurs, les louer et les conseiller, les éclairer sur leurs défauts, leur apprendre à tirer parti de leurs qualités ; créer enfin, en même temps qu'un art dramatique, un art scénique allemand[1].

Dès les premiers numéros de la *Dramaturgie*, Lessing s'occupe de cette partie de sa tâche. Ses jugements sur les principaux acteurs de la troupe, les réflexions générales, les règles et les théories qu'il expose, témoignent de sa profonde connaissance de l'art du comédien et de l'importance qu'il y attache. De bonne heure il s'était préoccupé de cette partie de l'art dramatique, trop négligée des critiques et des auteurs[2]. Lui-même projetait un ouvrage sur cette matière, qui est resté à l'état d'ébauche et de fragment, mais dont les idées essentielles ont trouvé place dans la *Dramaturgie*.

L'art du comédien, en effet, est inséparable de celui de l'auteur dramatique. L'un suppose l'autre ; aucun ne peut se passer de l'autre. Leurs destinées sont soli-

---

1. *Dramaturgie*, introduction.
2. Voy. *Critique dramatique*, ch. I, introduction.

daires. C'est dans le jeu de l'acteur que s'achève et se réalise la pensée du poète, qu'elle prend corps et vie, et devient visible et vraiment intelligible pour le public. Les personnages enfantés par son imagination ne sont pas destinés à vivre seulement sur le papier, dans le livre; ils ne vivent réellement que lorsqu'ils s'incarnent dans la personne de l'acteur, lorsque le spectateur les voit devant lui en chair et en os, parlant, agissant comme dans la réalité. Sans l'acteur, l'œuvre du poète n'est encore qu'une œuvre littéraire; ce n'est que par lui qu'elle devient véritablement une œuvre dramatique. L'acteur est l'instrument du poète, mais non pas un instrument passif, que le poète manie à son gré, comme fait le musicien, qui résonne et vibre sous sa main, et répond docilement à sa volonté. Cet instrument est une personne, une intelligence et une âme, qui s'assimile la pensée du poète, la fait sienne, la reproduit comme elle la comprend, plus ou moins fidèlement, plus ou moins heureusement, selon ses moyens, selon les ressources d'intelligence et d'expression dont elle dispose.

Bien qu'il ne subsiste pas par lui-même en quelque sorte, et ne crée rien à proprement parler, puisqu'il reçoit du poète la pensée qu'il est chargé d'interpréter, l'art de l'acteur exige néanmoins des qualités de réflexion, de combinaison, de puissance inventive et expressive, d'imagination et d'inspiration, qui l'assimilent jusqu'à un certain point aux autres arts.

L'acteur, s'il veut être à la hauteur de son rôle, est obligé de refaire en lui-même, et pour son propre compte, l'œuvre du poète. Il doit, comme le dit très bien Lessing, « penser avec le poète, et souvent même penser pour lui ». Le personnage que le poète a conçu,

il faut qu'il le conçoive à son tour; qu'il en fasse son œuvre à lui; qu'il s'identifie avec lui, le vive et le transforme en sa propre personnalité, pour le réaliser au dehors par la parole, par la physionomie et par l'action. S'il peut affaiblir la conception du poète, en la comprenant ou en l'interprétant mal, il peut aussi lui donner plus de relief et de force; la modifier heureusement, en faisant ressortir tel trait, en atténuant tel autre; rajeunir même par une transformation originale tel caractère consacré et fixé par la tradition, et en faire comme un personnage nouveau[1].

Assurément cette variété d'aspects de la même figure témoigne avant tout de la vie puissante et intense que le poète a su lui donner; mais elle atteste aussi, chez l'acteur, une puissance de conception, une véritable faculté créatrice.

Cette interprétation que l'acteur donne de la pensée du poète, en est aussi souvent le meilleur commentaire, le plus fidèle et le plus éloquent. On ne comprend vraiment Corneille et Shakespeare que lorsqu'on les a vus interprétés sur la scène par de grands acteurs, qui nous en apprennent plus sur le génie des maîtres que les plus savants commentateurs.

Mais si l'acteur rend de tels services à l'auteur dramatique, l'auteur n'est pas en reste avec l'acteur. Si les bons acteurs font valoir les œuvres dramatiques, leur donnent par leur talent la réalité, la vie, le succès; ce talent, ils le doivent à l'étude, au commerce des bons auteurs. Ce sont eux qui forment l'acteur, qui lui enseignent son métier, qui lui donnent l'occasion d'exer-

---

1. Voy. *Critique dramatique*, ch. V : *Des Caractères*.

cer ses qualités maîtresses. C'est en étudiant les œuvres des maîtres, en interprétant des caractères bien observés, bien creusés, conformes à la nature et à la vérité, qu'ils apprennent à être vrais et naturels dans leur jeu et dans leur débit, à reproduire les nuances variées du sentiment, le jeu complexe des passions humaines.

A cet égard, l'introduction sur la scène allemande du répertoire français, par les soins intelligents de la Neuber, avait été un bienfait et un progrès[1]. C'en était fait de la mimique effrénée et échevelée, des vociférations sauvages des *Haupt Actionen*. Mais les qualités de justesse et de mesure dans le débit et la déclamation, de dignité et de noblesse dans l'attitude et les gestes, l'art de faire agir et parler à la fois avec naturel et dignité leurs personnages, toutes choses que les acteurs allemands pouvaient apprendre à l'école de nos poètes, grâce à la routine du métier, à l'organisation vicieuse des troupes, à l'éducation trop incomplète des comédiens, dégénérèrent le plus souvent en solennité emphatique et affectée, en gesticulation mécanique et automatiquement prévue.

Il faut dire aussi que la tragédie, et même la comédie française, outre qu'elles étaient défigurées le plus souvent par de mauvaises traductions, étaient trop étrangères aux mœurs allemandes pour que les acteurs pussent s'identifier avec leurs rôles et y mettre leur âme. Vers 1750, avec l'apparition de la comédie sérieuse et du drame bourgeois en Allemagne, un nouveau et important progrès fut réalisé dans l'art scénique.

1. Voy. sur la Neuber et sa réforme théâtrale, le chapitre sur Gottsched dans notre premier volume : *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne.*

Le dialogue en prose, les situations de la vie domestique, des sentiments et des passions plus conformes à la réalité bourgeoise, permirent aux acteurs d'être plus naturels, d'être plus « chez eux » et les y obligèrent même.

Les pièces de Lessing, *Miss Sara Sampson* et *Minna de Barnhelm*, furent les modèles de ce genre nouveau, bien éloigné encore du réalisme grossier des Iffland et des Kotzebue, et qui sait unir, sans rien sacrifier ni de l'un ni de l'autre, le souci de la vérité et le respect de l'art[1]. C'est aussi le principe de la théorie de Lessing sur l'art de l'acteur, qu'il essaiera de faire triompher au théâtre de Hambourg.

Lessing, nous l'avons dit[2], de bonne heure déjà, à ses débuts au théâtre de Leipzig, avait observé et étudié avec soin cette partie extérieure et représentative de l'art dramatique. Il avait continué ses observations et ses études partout où il en trouvait l'occasion. Il arrivait à Hambourg plein d'idées, de réflexions, d'expériences sur l'art scénique; et nul assurément n'était plus capable de juger et de conseiller les acteurs, dont il était appelé à suivre les représentations. Le théâtre de Hambourg possédait la meilleure troupe, recrutée sur toutes les scènes importantes de l'Allemagne. Deux artistes surtout y brillaient : Eckhof et Mme Hensel, dont l'inspiration géniale avait devancé les théories du critique et leur servait de commentaire vivant[3]. Les-

1. Voy. E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2e vol.
2. Voy. ch. Ier, *Dramaturgie*, introduction.
3. Dans le chapitre précédent, nous avons raconté l'histoire de ces deux artistes, leurs pérégrinations, jusqu'au moment de leur apparition sur le nouveau théâtre de Hambourg. Ici il ne sera question que de leur talent scénique.

sing, à son tour, trouvait dans ces deux artistes la réalisation de ses propres idées, et l'occasion en même temps de les développer et de les compléter par de nouvelles observations.

Déjà dans l'introduction de la *Dramaturgie,* il signale une des difficultés du métier de critique dramatique : c'est de savoir, dans l'appréciation d'une pièce, distinguer ce qu'il faut mettre, en fait d'éloge ou de blâme, au compte du poète, et ce qui en revient à l'acteur. « Reprocher à l'un les défauts de l'autre, c'est faire tort et nuire à tous les deux. A l'un, on a ôté la confiance en lui-même ; à l'autre, on en a donné trop [1]. A l'acteur surtout, on doit la plus grande sévérité et la plus grande impartialité, car l'œuvre du poète demeure, tandis que l'art de l'acteur est éphémère ; le bon et le mauvais passent rapidement, et souvent c'est le caprice journalier du spectateur qui est cause, plus que l'acteur lui-même, que tantôt le bon, tantôt le mauvais, l'ont plus vivement touché. »

De même que les théories dramatiques de Lessing se rattachent aux pièces qu'il juge, celles qui concernent l'art de l'acteur lui sont suggérées par le jeu des artistes qui les interprètent. Ainsi, dans la pièce d'ouverture : *Olynthe et Sophronia,* de Cronegk, il admire chez Eckhof [2]

1. *Dramaturgie,* préambule.

2. La nature n'avait pas prédestiné Eckhof au théâtre. Il était petit, laid, mal bâti, presque difforme, au point d'être obligé de s'appliquer sous son costume un coussin à l'endroit du cœur, pour rétablir tant bien que mal les proportions de son corps. Ses pieds étaient bossués et il ne cherchait même pas à cacher ces excroissances. Mais l'intelligence, l'énergie, la passion de l'art, une impérieuse vocation, avaient triomphé de ces obstacles physiques et fait d'Eckhof un grand artiste. Le seul don naturel dont il sut tirer un excellent parti, c'était un admirable organe. Il concentra donc toutes les forces de son talent sur le

l'art avec lequel cet acteur débite les sentences morales, qui abondent dans nos tragédies classiques, surtout dans celles du XVIIIe siècle. Ce n'est pas que Lessing fasse grand cas de ces vers à effet, qui, le plus souvent, comme dans la pièce en question, sonnent et reluisent faux. Mais il constate que si le public les goûte fort, il faut en faire honneur à la manière dont l'acteur sait les prononcer. Il cherche la raison de ce succès et, transformant en théorie la pratique d'Eckhof, il détermine comment doivent être débitées ces sentences pour produire tout leur effet[1]. Avant tout, elles doivent être dites sans hésitation, sans arrêt, comme inspirées par les circonstances présentes, et avec l'accent vrai qui montre que l'acteur comprend ce qu'il dit. Toutefois, l'accent juste ne suffit pas. On peut à la rigueur l'apprendre à un perroquet. Il faut les dire avec sentiment, et que « l'âme entière y soit présente ». Mais, de toutes les facultés de l'acteur, la sensibilité est la plus sujette à caution, la plus dépendante de la constitution phy-

débit et la déclamation, dont le charme et la puissance, également remarquables dans le tragique et dans le comique, faisaient bientôt oublier les désagréments physiques de sa personne. Mais il fallait pour cela le prestige de la scène. Schrœder raconte la déception qu'il éprouva d'abord, quand, le 21 avril 1764, Eckhof, qu'il n'avait jamais vu, débarqua à Hanovre pour entrer dans la troupe d'Ackermann : « D'une voiture couverte de toile à voile, il vit sortir péniblement un petit homme courbé, coiffé d'une sorte de bonnet de femme, s'occupant à faire descendre après lui ses petits chiens ; assistant au déballage, se disputant pendant une demi-heure avec le voiturier, enfin ne montrant ni dans son attitude ni dans ses discours, rien qui répondît à l'idée d'un grand artiste. Mais quand il le vit quelques jours plus tard dans *Œdipe*, Schrœder fut transporté par le jeu de l'acteur, que l'art avait transformé. » (Voy. *F. L. Schrœder*, par L. W. Meyer, Hambourg 1819, 1er vol. — Voy. aussi la nouvelle biographie de Schrœder par Litzmann, 1er vol., et Devrient, 2e vol.

1. *Dramaturgie*, nos 2 et 3.

sique et du tempérament des individus, la plus variable et la plus capricieuse dans ses manifestations extérieures.

Tel acteur peut ressentir une émotion, et cependant sa physionomie, le son de sa voix, peuvent exprimer toute autre chose que ce qu'il éprouve. L'effet qu'il veut produire est manqué, et le spectateur reste froid. Tel autre, en revanche, peut être si heureusement conformé, être doué d'organes si souples et si délicats, que, lors même que son émotion est simulée, et qu'il ne fait que copier la voix et la mimique extérieure d'un bon modèle, il vous paraîtra réellement, sincèrement ému. Ce dernier sera bien mieux fait pour le théâtre que le premier; et non seulement cet acteur paraîtra ému, mais il finira par l'être réellement. A force d'imiter mécaniquement les signes extérieurs des sentiments observés chez d'autres, n'étant pas assez intelligent pour s'identifier avec son rôle et pour le sentir, néanmoins ces intonations, ces gestes, ces inflexions de voix, ces jeux de physionomie répétés, finiront par agir sur son âme, lui feront éprouver réellement ces sentiments auxquels d'abord il était resté étranger, et les éprouvant réellement, par contre-coup, il finira par les exprimer avec vérité et naturel[1].

Cette théorie ingénieuse, encore qu'un peu subtile, ne s'applique qu'au cas spécial où il s'agit de choisir entre deux acteurs dont l'un sent vivement, mais dont la sensibilité n'est pas servie par des organes bien appropriés, et dont l'autre, avec d'heureux moyens physiques, est destitué de sensibilité. Lessing a raison de

---

1. *Dramaturgie*, nos 2 et 3.

donner la préférence au second. Mais il semble que l'un et l'autre sont pris dans les exceptions, et qu'aucun d'eux n'est véritablement fait pour le théâtre.

Il ressort toutefois de ces réflexions, que Lessing, comme Diderot[1], comme d'éminents théoriciens et praticiens de l'art théâtral, met au premier rang des qualités de l'acteur : l'observation, la réflexion, plus nécessaires pour lui que la sensibilité qui, seule, ne suffit pas, quand elle n'est pas nuisible[2].

Quoi qu'il en soit de la vérité théorique et de l'utilité pratique de cette manière de voir, Lessing part de là pour établir, par une délicate observation psychologique, les rapports entre les sentences morales que les auteurs de tragédie sèment à profusion dans leurs pièces, et les nuances et les degrés de sentiment qui y correspondent, pour déterminer l'accent et l'intonation vrais que l'acteur doit y mettre. Une sentence morale n'est pas seulement une vérité générale, conçue par l'intelligence, c'est aussi en quelque sorte un sentiment généralisé, qui résulte d'un ensemble d'impressions

1. Diderot, *Observations sur Garrick ou les acteurs anglais*. — *Paradoxe sur le comédien*. — Conférence de Samson (du Théâtre-Français) sur l'*Art de l'acteur* (*Revue des cours publics*, 23 déc. 1865).

2. Dans sa *Bibliothèque théâtrale* (1755) Lessing avait publié un extrait d'un ouvrage : le *Comédien*, par Rémond de Saint-Albin, paru à Paris en 1747. Dans son jugement final sur l'ouvrage, il combat l'opinion de l'auteur, qui demande que l'acteur éprouve réellement les sentiments qu'il doit exprimer, et donne sa propre opinion, qui est celle-là même qu'il développe dans la *Dramaturgie*. Déjà en 1750, dans un *Traité sur l'art de l'acteur*, de Riccoboni jeune, que Lessing avait traduit et inséré dans ses *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, il avait rencontré cette opinion sur l'incompatibilité chez l'acteur, de l'émotion et de la présence d'esprit, de la possession de soi-même, de toutes les qualités, enfin, sans lesquelles il ne serait plus acteur.

produites sur l'âme du personnage. Elle devra donc être débitée avec un mélange de calme et de chaleur; mais dans ce mélange l'un ou l'autre élément dominera, selon les situations. Si la situation est calme, l'âme veut, par l'énoncé de cette vérité morale, se donner en quelque sorte un nouvel élan; les réflexions générales qu'elle fait sur son bonheur ou sur ses devoirs, ne doivent servir qu'à la mieux faire jouir de l'un, et la mieux disposer à observer et à pratiquer les autres.

La situation est-elle au contraire violente, l'âme, par ces mêmes réflexions, doit se reprendre en quelque sorte, se ressaisir; donner à ses passions l'apparence de la raison, à ses éclats désordonnés l'apparence de résolutions bien méditées[1].

La plupart des acteurs font juste le contraire. Dans les scènes violentes, ils crient les sentences morales aussi furieusement, et, dans les scènes calmes, aussi tranquillement que tout le reste. Il en résulte que, dans les deux cas, la morale ne se détache pas; elle paraît tantôt forcée, tantôt ennuyeuse et froide. « Ces acteurs ne songent pas qu'une broderie doit se détacher sur le

1. Lessing avait longuement réfléchi aux rapports intimes du jeu de l'acteur et de la pensée de l'auteur. Dans une lettre à Mendelssohn (14 sept. 1757) à propos de quelques observations de son ami sur certains passages, selon lui, indéclamables de *Miss Sara Sampson*, il montre comment et quand l'auteur dramatique doit donner à l'acteur le moyen de montrer tout son art. Ce n'est pas dans les passages où l'auteur concentre les sentiments de ses personnages dans quelques mots expressifs, mais dans ceux où il décompose, détaille, analyse ces sentiments. C'est là qu'il donne à l'acteur l'occasion et le temps de s'identifier avec son personnage, de se mettre au point, et de rendre par son jeu, les nuances délicates, les mouvements involontaires, les passions; de montrer en un mot toutes les faces de son talent.

fond de l'étoffe, et qu'une broderie d'or sur fond d'or est de très mauvais goût. » Enfin, les gestes achèvent de tout gâter[1].

Une erreur assez générale de ceux qui traitent de la mimique, c'est de confondre le geste de l'acteur avec celui du mime proprement dit. Il y a cependant entre l'un et l'autre une importante différence. Chez le mime, le geste remplace la parole; chez l'acteur, il doit seulement ajouter à l'effet de la parole et, en tant que signe naturel, donner plus de vérité et de vie aux signes conventionnels du langage parlé.

L'acteur devra donc user du geste avec sobriété. Qu'il s'abstienne surtout de ces gestes insignifiants dont la répétition monotone fait ressembler les acteurs et surtout les actrices à des marionnettes. Décrire, tantôt de la main droite, tantôt de la main gauche, écartée du corps, un 8 informe (*eine krieplichte Achte*), ou bien fendre l'air avec les deux mains à la fois, comme avec deux rames, cela s'appelle chez eux « jouer avec animation », et celui qui s'est exercé à faire ces mouvements avec la grâce d'un maître de danse, celui-là croit pouvoir nous jeter dans le ravissement[2]....

---

1. Nous avons déjà dit qu'Eckhof était également remarquable dans les rôles tragiques et dans les rôles comiques. Sur la scène de Hambourg il joua successivement le grand prêtre de *Sémiramis*, *Richard III*, Ariste du *Philosophe marié*, Arnolphe de l'*École des femmes*, l'avocat Pathelin, le comte Essex, d'Orbesson, du *Père de famille*, Sidney de Gresset, Orosmane dans *Zaïre;* le marquis dans *Mélanide*. Lessing loue dans ses différents rôles, tantôt son art d'accentuer, tantôt celui de rendre avec une égale vérité les sentiments complexes et différents; de passer naturellement de l'un à l'autre; tantôt « ces gestes pittoresques qui donnent une figure et un corps aux pensées ». Il lui applique un vers de l'anthologie latine. « Il a autant de langues que de membres. »

2. *Dramaturgie*, nº 4. — Même les bons acteurs de l'époque don-

Les seuls gestes que doit se permettre l'acteur, en débitant des réflexions générales, sont les gestes qui *individualisent,* c'est-à-dire qui rattachent cette maxime générale à la situation particulière, au caractère individuel du personnage; qui marquent le rapport de la pensée abstraite, au fait concret qu'elle doit éclairer et expliquer.

Lorsqu'un poète met sur la scène des caractères outrés, en dehors de la nature, et leur fait parler un langage qui dépasse la mesure et les convenances, l'acteur peut encore faire quelque chose pour sauver le poète, en modérant par son débit l'exagération du caractère qu'il représente; en n'exprimant pas par des attitudes et des éclats de voix excessifs, les sentiments excessifs que le poète a prêtés à son personnage. C'est aussi le sens des conseils que Shakespeare, par la bouche d'Hamlet, donne aux acteurs de son temps, quand il leur recommande « de conserver, même dans la tempête et dans le tourbillon des passions, une certaine modération qui leur donne du poli et de la souplesse [1] ».

La pièce d'ouverture fournit à Lessing l'occasion d'apprécier l'actrice la plus distinguée de la troupe de Hambourg, Mme Hensel [2]. Nous avons déjà, dans l'introduction à la *Dramaturgie,* signalé la vanité ambitieuse et intrigante de cette femme, et la part qu'elle a eue dans la création du nouveau théâtre. Dans la *Dra-*

---

naient dans ce travers. Ainsi Koch ne pouvait, paraît-il, mettre sa main dans la poche de sa veste, sans décrire un demi-cercle, et avec le même mouvement circulaire sa main revenait dans la poche de son habit. (Voy. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst,* vol. 2, p. 118.)

1. *Hamlet,* acte III, Sc. II.

2. N° 5.

maturgie, il n'est question que des qualités éminentes de l'artiste, « une des meilleures que le théâtre allemand a jamais eues ». Lessing fait ressortir surtout la perfection de son débit, qui laisse difficilement échapper une intonation fausse.

« Elle sait dire le vers le plus diffus, le plus raboteux, le plus obscur, avec une facilité, une précision telles que son intonation en donne l'explication la plus claire, le commentaire le plus complet[1]. »

C'est dans cette même tragédie d'*Olinthe et Sophronia,* dans un personnage ingrat, outré, peu intéressant, que les qualités personnelles de cette artiste se manifestent avec éclat, et qu'elle montre, qu'elle sait non seulement « penser avec le poète, mais penser pour lui ».

Elle l'a corrigé en quelque sorte, en lui prêtant des intentions dramatiques qu'il n'a pas eues. Par sa manière de dire, de nuancer les vers, de détacher à propos certains passages, elle a su rendre intéressant un caractère qui ne l'est pas. Lessing lui reproche même un excès de discrétion, comme si elle avait craint de représenter, non ce que le poète a dit, mais ce qu'il a voulu dire. Dans ce même rôle de Clorinde, il admire l'art avec lequel l'actrice a su nuancer et graduer son jeu dans la scène où elle fait à Olinthe, qui, lui, aime une autre femme, l'aveu de sa passion, non partagée. Mais encore faut-il que le poète y mette du sien, et qu'il ne rende pas la tâche de son interprète impossible. Ainsi, dans cette scène de déclaration, « à quoi eût-il servi à l'actrice de maintenir un peu plus longtemps le poète dans les bornes de la modération et des

1. *Dramaturgie,* n° 4.

convenances, puisqu'il continue à laisser Clorinde hurler dans le ton d'une vivandière ivre. Là il n'y a plus lieu à modération et à atténuation[1]. »

Mais lorsqu'une actrice comme Mme Hensel rencontre un rôle bien conçu, un caractère vrai, conforme à la nature, alors on peut dire « qu'elle fait tout ce que l'art exige[2] ». Lessing a pu sans immodestie lui décerner cet éloge, à l'occasion de sa propre pièce, *Miss Sara Sampson*. Le poète le mérite aussi bien que l'artiste.

Néanmoins il est plus à l'aise pour exprimer sans réserve l'admiration qu'elle lui inspire, lorsqu'il s'agit d'une autre pièce que la sienne. La représentation de la *Cénie* de Mme de Graffigny lui fait dire ceci : « Cénie, c'est Mme Hensel. Aucun mot qui tombe de sa bouche n'est perdu. Ce qu'elle dit, elle ne l'a pas appris; cela vient de sa tête et de son cœur. Qu'elle parle ou qu'elle se taise, son jeu continue sans interruption. » On ne saurait louer une actrice en de meilleurs termes. Malheureusement Lessing eut la malencontreuse idée de faire une réserve, oh! bien légère, et qui est encore un éloge; il ajoute : « Je ne lui reprocherais qu'un seul défaut, mais un défaut rare, un défaut très enviable : l'actrice est trop grande pour ce rôle. Il me semble voir un géant qui fait l'exercice avec le fusil d'un cadet. Je ne voudrais pas, moi, faire tout ce que je serais capable de faire, même supérieurement[3]. » Cette restriction, bien flatteuse cependant, ne fut pas du goût de la comédienne, dont la susceptibilité égalait la vanité. Blessée sans doute d'être comparée à un géant, elle se

1. N° 5.
2. N° 13.
3. N° 20.

plaignit hautement, rompit toutes relations avec le critique mal avisé qui, à partir de ce moment, cessa de son côté de s'occuper des acteurs.

Le silence était la meilleure vengeance, la plus humiliante punition, qu'il pût infliger à leur ridicule amour-propre [1].

En plaçant au premier rang parmi les qualités de l'acteur, la mesure, la modération dans la voix et dans le geste, Lessing ne fait qu'appliquer à la mimique théâtrale la théorie esthétique de son *Laocoon,* qui défend à l'artiste, au nom de la Beauté, de pousser ses effets à leur degré et à leurs limites extrêmes.

Mais si d'un côté l'art de l'acteur participe des arts plastiques, l'acteur étant, par ses attitudes et sa physionomie, une statue et une peinture vivantes, soumis par conséquent à la loi qui gouverne ces beaux-arts, l'acteur, d'autre part, se meut et parle, et son art rentre donc aussi dans les arts successifs et transitoires. Dès lors, il lui est permis de ne pas donner à ses attitudes ce calme et ce repos qui rendent si imposantes les créations de l'art antique. « Ses mouvements pourront avoir quelque chose de l'impétuosité d'un Tempesta, ou

---

1. Mme Hensel avait d'autant moins sujet de se plaindre de la critique de Lessing, que d'autres juges se montraient moins élogieux à son égard. On lui reprochait assez brutalement et sans restriction laudative, ses allures masculines, l'exagération de son jeu. Un acteur de la troupe, Schrœder, le beau-fils d'Ackermann, dit « qu'elle marche dans son costume comme un dragon ». Les auteurs d'une feuille théâtrale (*die Unterhaltungen*) l'appellent en français « l'actrice qui fait peur » et prétendent que sa démarche sur la scène, dans le rôle de Cléopâtre de *Rodogune,* a plutôt les allures d'un fier-à-bras que celles d'une grande reine. Ils lui font observer « qu'une reine dans sa colère parle autrement qu'une paysanne ». (Litzmann, *Friedrich Ludwig Schrœder,* vol. 1, p. 279 et suiv.)

de la liberté d'un Bernini, sans produire l'effet choquant qui dans les arts plastiques résulte de leur caractère de permanence [1]. »

Mais en même temps Lessing recommande aux artistes d'atténuer ces mouvements plus violents, de les préparer, de « les fondre dans le ton général de convenance qui doit dominer tout ». Il leur rappelle que leur art (en tant que mimique) « est une poésie muette, mais qui veut se rendre immédiatement intelligible à nos yeux. Aucun sens ne doit être blessé, s'il doit transmettre à l'âme, dans leur intégrité, les impressions qu'il est chargé de lui fournir. »

On peut juger encore du soin délicat avec lequel Lessing avait étudié et observé, dans tous leurs détails, les questions qui se rapportent à l'art de l'acteur, par les ingénieuses réflexions qu'il émet sur l'importance, dans la déclamation, du mouvement, qui est destiné à en varier les effets, chose que beaucoup d'acteurs ignorent [2]. Le mouvement n'est pas la même chose que la mesure. Il consiste dans le degré de vitesse ou de lenteur avec lequel la mesure est exécutée. Dans la musique, le mouvement est uniforme. Toutes les mesures, depuis la première jusqu'à la dernière, doivent être exécutées avec la même lenteur ou la même vitesse; et cette uniformité est nécessaire. Sans elle, l'accord des

1. N° 5.

2. *Dramaturgie*, n° 8. — Lessing cite comme exemple de cette ignorance, une jeune actrice, Mme Lœwen, dont il loue la voix sonore et agréable, la physionomie ouverte, calme et néanmoins expressive, la sensibilité délicate, mobile et vive... mais chez laquelle il regrette de ne pas trouver ces accents *intensifs* dont il parle. Mais elle sait compenser ce défaut par un artifice très délicat que la plupart des acteurs ne soupçonnent pas, et qui consiste précisément dans l'art de varier les mouvements dont le critique donne l'explication.

voix et des instruments serait impossible. Mais un morceau de musique n'exprime qu'une seule et même chose. Il n'en est pas de même de la déclamation. Si nous considérons une période comme un seul morceau de musique, et les membres de cette période comme autant de mesures distinctes, ces membres, fussent-ils même d'égale longueur, et composés de syllabes d'égale durée, ne devraient cependant pas être prononcés avec la même rapidité. Car, n'ayant pas la même valeur, ni quant à l'intention, ni quant au sentiment qui domine toute la période, il est conforme à la nature que la voix énonce les plus insignifiantes rapidement, négligemment, comme en glissant ; et que, par contre, elle s'arrête sur celles qui sont plus importantes ; qu'elle les prolonge, nous détaille chaque mot, et dans chaque mot chaque syllabe[1].

« L'effet que produit ce mouvement constamment varié de la voix, est prodigieux, et lorsqu'on y ajoute, aux bons endroits, toutes les modulations de la voix, non seulement quant à la profondeur et à l'acuité, à la force et à la faiblesse, mais encore à la rudesse et à la douceur, au tranchant et à la rondeur, il en résulte cette musique naturelle à laquelle s'ouvre immanquablement notre cœur, parce qu'il sent qu'elle vient du cœur, et que l'art n'y a de part qu'autant que l'art lui-même s'est changé en nature. »

L'art changé en nature, voilà bien le dernier mot de toute théorie esthétique, qu'elle se rapporte à la poésie, au drame ou aux arts plastiques. Ce n'est pas un des moindres mérites de Lessing d'avoir appliqué ce prin-

---

1. *Dramaturgie*, n° 10.

cipe à l'art de l'acteur, dont ne s'occupaient guère les savantes Poétiques du temps[1]. La tâche était ingrate et Lessing le sent bien. Les mêmes obstacles qui s'opposaient à un libre et fécond développement de la littérature dramatique en Allemagne, rendaient difficile aussi la constitution d'un art scénique, fondé non plus sur une routine intelligente, sur des procédés mécaniques, ou sur les hasards d'une heureuse inspiration, mais sur des principes et des règles ayant autorité et force de loi, capables à la fois de discipliner et de féconder les dons naturels de l'artiste. Les personnalités distinguées que Lessing avait sous les yeux, n'étaient que de brillantes exceptions, qui ne laissaient que mieux apparaître la médiocrité générale.

Aussi Lessing, à la fin de sa *Dramaturgie,* las et découragé, reconnaissant l'inutilité de ses efforts, s'écrie-t-il : « Nous avons des acteurs, mais nous n'avons pas l'art de l'acteur. Si cet art a existé dans les temps anciens, nous l'avons perdu. Il faut l'inventer de nouveau. De vagues bavardages sur ce sujet, on en trouve dans toutes les langues, tant et plus. Mais des règles spéciales, acceptées par tout le monde, formulées avec précision et clarté, d'après lesquelles on peut, dans un cas donné, louer ou blâmer l'acteur, j'en connais à peine deux ou trois. De là vient que tout raisonnement

1. Cette théorie est renfermée dans quatre vers que Lessing écrivit dans l'*Album d'un artiste :* « L'art et la nature ne doivent faire qu'un sur le théâtre. Lorsque l'art devient nature, alors la nature est devenue artiste. »

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne Eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

en cette matière paraît toujours si incertain et si vague, et que l'acteur qui n'a pour lui qu'une heureuse routine, s'en trouve offensé... En général on a depuis longtemps remarqué que la susceptibilité des acteurs vis-à-vis de la critique augmente dans la proportion où diminue la certitude, la clarté et le nombre des préceptes de leur art[1]. »

Il est regrettable tout de même que Lessing n'ait pas pu, ou n'ait pas voulu continuer ses observations et ses réflexions sur le jeu des acteurs. Il aurait enrichi et complété ce code de législation scénique, cette *Grammaire de l'acteur,* dont il n'a pu donner que des fragments. Mais plus que ses théories, ses œuvres dramatiques ont contribué, en dépit de ses plaintes, à former de bons acteurs, par la vérité, par le naturel de sentiments et de langage, qui distinguent les personnages de ses pièces. Nous répéterons comme conclusion de ce chapitre ce que nous avons dit au début : les bonnes pièces font les bons acteurs. Il n'y a pas de théorie, si savante fût-elle, qui vaille cette vivante leçon.

1. *Dramaturgie,* nos 100-104. — On peut rapprocher de ce passage, un passage analogue de la 17e *Lettre sur la littérature.* Voy. 1re partie, chap. II.

CHAPITRE III

Dramaturgie. — La comédie allemande et la comédie française. Molière. — Destouches. — Marivaux.

En embrassant la table des matières de la *Dramaturgie* de Lessing, on pourrait s'étonner que dans le répertoire de ce théâtre, destiné à développer, à encourager l'art national, à combattre l'influence trop envahissante du théâtre français, ce soient précisément les auteurs français qui tiennent la plus grande place.

En effet, sur les cinquante-deux pièces représentées pendant la première année, et dont Lessing rend compte, il y a trente-quatre pièces françaises sur dix-sept allemandes (plus une anglaise). Ainsi la France a fourni au théâtre national de Hambourg, un contingent double de celui fourni par l'Allemagne.

On doit croire cependant que les directeurs de cette entreprise nationale, tout en tenant compte sans doute du goût du public qu'il s'agissait d'attirer, et qui préférait à la cuisine indigène les mets étrangers plus délicats et plus savoureux, ont tenu à faire la part aussi large et aussi avantageuse que possible au théâtre allemand. Mais le théâtre allemand ne pouvait pas donner ce qu'il n'avait pas, et comme le remarque judicieusement Lessing dans l'annonce de la *Dramaturgie*, « le choix des pièces n'est pas une petite affaire. Mais le choix suppose la quantité, et si on ne peut pas toujours

représenter des chefs-d'œuvre, on voit bien quelle en est la cause[1]. »

Dans le contingent dramatique fourni par le théâtre allemand, la comédie tient la plus grande place : quatorze comédies et deux tragédies seulement. Cette disproportion peut s'expliquer. Sans doute, en face de la comédie française, la comédie allemande fait assez piètre figure. Mais comparée à la tragédie allemande d'alors, elle n'a pas seulement la supériorité du nombre, mais elle offre, malgré ses défauts naturels, et malgré l'imitation évidente des modèles français, certaines qualités. On y trouve parfois de l'observation, du naturel ; elle présente une image bien pâle, il est vrai, de la société allemande, tandis que la tragédie de cette époque, sauf quelques exceptions, les pièces de E. Schlegel par exemple, ne présente que de laborieux pastiches.

Lessing sait et reconnaît ce qui manque à la comédie allemande. Sur ce point, il avoue facilement la supériorité des Français, et lui, qui s'acharne sans merci contre nos poètes tragiques, se montre en revanche assez favorable à nos auteurs comiques. Il les juge sans parti pris, et le plus souvent l'éloge l'emporte sur le blâme. Mais quant à ceux de son pays, il les traite assez sévèrement, et trouve chez eux beaucoup plus à blâmer qu'à louer. Un seul, E. Schlegel, reçoit des éloges sans réserves, et encore pour une seule de ses pièces, *le Triomphe des bonnes femmes,* sa dernière et sa meilleure production (représentée le 9 juillet 1767). « A celui qui a lu la pièce elle n'en plaît que mieux à la représentation et à celui qui l'a vu représenter elle n'en plaît que mieux

1. *Dramaturgie*, préface.

à la lecture. » Il cite en l'approuvant le jugement porté sur cette même pièce par un autre critique, Mendelssohn, qui trouve « de la vie dans les caractères, de l'entrain dans l'action, de l'esprit dans le dialogue et, dans toute la manière d'être des personnages, le ton de la bonne société[1] ».

Le seul reproche qu'on pourrait adresser à cette comédie, c'est que les caractères ne sont pas allemands. Mais ajoute Lessing avec une sorte de résignation, « nous sommes trop habitués dans nos comédies aux mœurs étrangères, surtout aux françaises, pour que nous en soyons ici particulièrement choqués ». Une autre comédie, la *Beauté muette,* du même auteur, écrite pour le nouveau théâtre de Copenhague, et traduite en danois, est aussi étrangère par les mœurs des personnages. Néanmoins Lessing la signale comme la meilleure comédie en vers que possède l'Allemagne. Schlegel, versificateur élégant et habile, avait, dans une dissertation, démontré la légitimité de la comédie en vers et sa pièce devait donner raison à sa théorie[2]. Mais, heureusement pour ses successeurs, dont il aurait rendu la tâche trop difficile, il s'est tenu à ce seul échantillon, pensant sans doute, comme le croit Lessing, que le plaisir d'avoir surmonté les difficultés de ce travail ne compense pas toutes les menues beautés qu'on est obligé de lui sacrifier[3].

1. *Briefe die neueste Literatur betreffend.* Lettre 21.

2. *Johann Elias Schlegel's æsthetische und dramaturgische Schriften.* (*Deutsche Litteratur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts.* Heilbronn, Henninger. 1887.)

3. C'est l'opinion personnelle de Lessing, qui a adopté pour ses pièces la prose de préférence aux vers — sauf dans *Henri,* qui n'est qu'un fragment, et dans *Nathan,* à cause du sujet.

Quant à deux autres comédies de Schlegel, il n'en fait aucun cas : dans l'*Oisif occupé,* sa première pièce (1741), « n'en déplaise à ceux qui ont prétendu y trouver beaucoup d'esprit, il n'y trouve lui que le radotage le plus banalement froid et ennuyeux qu'on puisse entendre dans la maison d'un pelletier de Misnie[1] ».

Le *Mystérieux,* inspiré par un passage du *Misanthrope,* dans la Scène des portraits au deuxième acte[2], ne reproduit en rien le personnage ridicule dont Célimène trace la silhouette. Le mystérieux de Molière est un sot qui veut se donner de l'importance, celui de Schlegel est une innocente brebis qui veut jouer le renard pour n'être pas mangée par les loups. On l'a trouvé plus insipide que drôle[3].

Lessing traite aussi fort mal Mme Gottsched et sa comédie : *la Gouvernante française,* qu'il déclare « être moins que rien ; non seulement triviale et plate, mais par surcroît ordurière, dégoûtante, choquante au plus

---

1. *Dramaturgie,* n° 52.

2. *Clitandre.*

Timanthe encor, Madame, est un bon caractère.

Célimène.

C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère
Qui vous jette en passant un coup d'œil égaré
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde,
A force de façons il assomme le monde,
Sans cesse il a tout bas pour rompre l'entretien
Un secret à vous dire et ce secret n'est rien.
De la moindre vétille il fait une merveille
Et jusques au bon jour il dit tout à l'oreille.

(Acte II, sc. V.)

3. *Dramaturgie,* n° 52.

haut point. On ne conçoit pas qu'une femme ait pu écrire de pareilles choses. »

Le jugement est bien sévère et peu galant. Évidemment Mme Gottsched paie ici pour son mari. Lessing reporte sur elle un peu de l'antipathie qu'il nourrissait contre le dévot admirateur et propagateur du théâtre français. Il est probable que l'appréciation de Lessing est juste en soi. Seulement il aurait pu atténuer cette très acerbe critique, en se rappelant que Mme Gottsched, femme d'esprit et de tête, outre ses nombreuses traductions de pièces étrangères, qui, en définitive, enrichissaient et alimentaient le répertoire allemand, était l'auteur d'une comédie amusante et spirituelle : *le Piétisme en paniers* (*die Pietisterei im Fischbeinrock*), qu'on aurait dû représenter à la place de celle qui excite la mauvaise humeur du feuilletoniste. Même comme traducteur, Mme Gottsched ne trouve point grâce devant lui. Il traite fort mal sa traduction de la *Cénie* de Mme de Graffigny. Tout au plus reconnaît-il « qu'elle n'a pas précisément gâté les pièces comiques de Destouches qu'elle a traduites[1] ». Mais il atténue encore cet éloge très mince, en ajoutant « qu'il est bien plus facile de traduire une plaisanterie qu'un sentiment. Celui qui est spirituel aussi bien que celui qui ne l'est pas, peuvent la répéter, mais le cœur seul peut trouver le langage du cœur. Ce langage a ses règles propres, et c'en est fait de lui, si on les méconnaît, et si on veut en revanche le soumettre aux règles de la grammaire, et lui donner la froide précision, l'ennuyeuse clarté que nous exigeons d'une proposition logique[2] ». C'est l'esprit même et la mé-

1. N° 20. — 2. *Ibid.*

thode de l'école de Gottsched que Lessing caractérise ici, dans la personne de sa compagne et collaboratrice. Mais ce reproche doit s'adresser à la langue allemande elle-même, qui à ce moment manquait encore de souplesse, de couleur et de nuances; et ce défaut la rendait impropre à reproduire toutes les finesses et toutes les délicatesses du dialogue français.

La traduction d'une autre comédie française, *la Fausse Agnès* de Destouches, lui semble assez réussie. Seulement Mme Gottsched a eu tort de délayer en cinq actes les trois actes de l'original. « Mais, ajoute Lessing, toujours méchant quand il s'agit de Gottsched, sans cette modification, la pièce n'eût pas été digne sans doute de figurer dans la *Deutsche Schaubühne* du célèbre professeur Gottsched, et en bonne épouse, elle a dû se soumettre aveuglément aux volontés de son mari[1]. »

Il lui sait gré, cependant, d'avoir, en traduisant le *Tambour nocturne* du même auteur, imité de l'anglais d'Addison et arrangé à la française, rétabli plus d'une idée heureuse[2].

Le mérite que Lessing doit apprécier le plus, mais qu'il ne rencontre guère dans les comédies du temps, dans celles du moins que la littérature peut accepter, il est heureux de le trouver, et le fait ressortir avec éloge, dans les comédies sentimentales, d'ailleurs faibles et languissantes de Gellert. Ce mérite consiste dans une certaine originalité allemande, dans un certain goût de terroir. « Ces pièces sont de vrais tableaux de famille, où l'on se sent de suite chez soi. Chaque

1. N° 13.
2. N° 17.

spectateur croit y reconnaître un cousin, un beau-père, une petite-cousine de sa propre parenté[1]. »

Lessing ici touche du doigt une des parties faibles du théâtre comique allemand. Il la décrit et l'analyse avec une finesse et une précision remarquables. Nous citons le morceau en entier parce qu'il n'y a rien à en retrancher. « Nos pièces prouvent que les originaux bizarres ne manquent pas chez nous, mais que les yeux qui les aperçoivent sous leur vrai jour sont rares. Nos travers sont plus remarquables que remarqués. Dans la vie ordinaire, nous affectons, par bonté d'âme, de ne pas les voir, et dans la peinture qu'ils en font, nos artistes ont adopté une manière par trop insignifiante. Il les font ressemblants, mais pas saillants. Ils voient juste, mais comme ils ne savent pas mettre leur modèle dans le jour le plus favorable, l'image manque de relief, de plasticité. Nous n'en voyons qu'un côté, et bientôt nous en sommes fatigués. Les lignes qui, extérieurement, le découpent avec trop de netteté, nous rappellent que nous serions trompés, si nous voulions en faire le tour.

« Les sots dans le monde entier sont plats, froids, déplaisants. S'ils doivent nous divertir, il faut que l'auteur y mette du sien. Il ne doit pas les montrer sur la scène, dans leurs habits de tous les jours, dans le négligé malpropre où ils végètent entre leurs quatre murs. Nous ne voulons pas être initiés à la misérable condition dont chacun d'eux s'efforce de sortir. L'auteur doit faire leur toilette, leur prêter de l'esprit, du jugement, pour qu'ils puissent déguiser ce qu'il y a de mesquin

1. N° 22.

dans leurs travers. Il doit leur donner la vanité de vouloir en faire parade[1]. »

La peinture des mœurs originales allemandes risque d'entraîner avec elle un autre défaut, qui n'échappe pas non plus à Lessing, et qu'une autre pièce du répertoire, *der Mann nach der Uhr* (l'Homme à l'heure) d'un certain Hippel, lui donne l'occasion de constater. Ce défaut des comédies allemandes, c'est d'être non pas nationales, mais provinciales. « Je crains que chaque auteur regarde les pauvres mœurs, du coin où il est né, comme les mœurs mêmes de la patrie commune. Mais à qui importe-t-il d'apprendre combien de fois l'an, ici ou là, on mange des choux verts[2] ? »

La division, l'émiettement territorial et social de l'Allemagne, voilà bien une des causes de son infériorité dramatique, surtout dans le genre qui par essence est la peinture des mœurs actuelles d'une nation. Lessing l'a senti plus que personne, et dans un des derniers chapitres de la *Dramaturgie*, découragé, désespérant de l'avenir théâtral de l'Allemagne, il s'écrie avec une douloureuse ironie :

« O la naïve idée de vouloir donner aux Allemands un théâtre alors que nous autres Allemands nous ne sommes pas encore une nation[3] ! »

Une autre cause encore à laquelle Lessing attribue les faibles progrès accomplis par le théâtre allemand, c'est le préjugé, trop répandu encore de son temps, que la littérature, le théâtre, ne conviennent qu'aux jeunes gens, ne doivent être pour eux qu'une distraction, un

1. N° 22.
2. *Ibid.*
3. Nos 101-104.

plaisir d'amateur, auquel ils doivent renoncer lorsqu'arrive l'âge de raison, l'âge des occupations et des fonctions sérieuses et utiles à la société : « Dès l'approche de l'âge viril, on doit consacrer toutes ses forces à un emploi utile, et si cet emploi nous laisse quelque loisir d'écrire, il convient de n'écrire que des choses compatibles avec la gravité et l'importance des fonctions qu'on exerce : un joli traité sur des matières académiques, une chronique de sa chère ville natale, un sermon édifiant, etc., etc. De là vient que notre littérature, quand on la compare, non pas seulement à la littérature antique, mais à celle de toutes les nations civilisées modernes, présente un air juvénile et même enfantin, qu'elle gardera longtemps encore. Ce n'est pas le sang, la vie, la couleur et l'ardeur qui lui manquent ; c'est la force, le nerf, la moelle et les os. Elle possède encore trop peu d'œuvres, qu'un homme exercé à penser aime à prendre en main, lorsqu'il veut appliquer son esprit à quelque objet, en dehors du cercle monotone et insipide de ses occupations journalières. Quel aliment peut-on trouver dans nos comédies si absolument triviales[1] » ?

Cette infériorité dans l'art dramatique, et surtout dans la comédie, que Lessing signale ici avec autant de franchise que de sagacité, cependant n'est pas seulement due à des causes accidentelles ; elle ne résulte pas seulement des tâtonnements d'un art qui commence, qui cherche sa voie, et qui est arrêté dans son essor par des préjugés qui disparaîtront. Non, elle est en quelque sorte un défaut constitutionnel, dont les Alle-

1. N° 96.

mands jusqu'à ce jour n'ont pu se débarrasser. Le puissant développement du théâtre allemand pendant l'époque classique n'a pas profité à la comédie.

La *Minna de Barnhelm* reste toujours le modèle à peu près unique d'une bonne comédie vraiment allemande. Mais de même qu'une hirondelle ne fait pas le printemps, une comédie, quelque remarquable qu'elle soit, ne suffit pas pour constituer un théâtre comique. Non seulement les conditions sociales, qui ne sont pas immuables; mais la nature, le caractère, certaines qualités innées à l'esprit allemand, de l'aveu même de leurs meilleurs critiques, aujourd'hui encore et, malgré quelques remarquables exceptions, empêchent nos voisins de réussir pleinement dans ce genre, et les rendent toujours encore tributaires de notre théâtre[1]. On comprend qu'ayant, et avec raison, une si médiocre opinion de la comédie de son pays, Lessing, malgré ses

---

1. Nous aurions fort à faire si nous voulions apporter ici tous les témoignages à l'appui de ce que nous avançons, tant ils sont nombreux. Contentons-nous de citer l'opinion d'un penseur qui fait autorité, un des maîtres de l'esthétique allemande, Vischer, qui reconnait lui aussi l'infériorité de l'Allemagne dans la comédie : « La cause pour laquelle nous sommes si pauvres en comédies, c'est assurément en partie le manque d'une société, d'une capitale qui donne le ton, qui constamment produit des types et des sujets comiques ; en partie aussi le manque de liberté politique ; mais plus encore une certaine étroitesse (*Einseitigkeit*) de talent chez nos auteurs. La profondeur du génie allemand lui permet de saisir le fond des choses, de réussir dans la peinture humoristique des caractères ; mais il lui manque le sens de la forme, l'art de combiner une action, de nouer une intrigue. Il résulte de là que le talent supérieurement doué ne peut rien produire, car sans action point de drame, et qu'il est surpassé par un talent plus facile, qui, sans beaucoup de peine, imagine une action, produit des caractères superficiels, conventionnels, souvent frivoles et même peu comiques, avec lesquels il opère comme un joueur avec ses jetons, et nous, malgré notre richesse, nous sommes encore heureux d'avoir un Kotzebue à nous mettre sous la dent. » (*Aesthetik*, § 917, p. 1436.)

préventions à l'égard du théâtre français, dont il cherche à miner l'influence, ne peut pas ne pas reconnaître, quoi qu'il en ait, les mérites supérieurs de nos auteurs comiques. Molière, Regnard, Marivaux, Destouches, lui offrent précisément les qualités qui manquent le plus à ses contemporains[1]. Aussi n'hésite-t-il pas à les louer, lorsque son métier de critique dramatique l'amène à les juger.

Bien plus, lui, l'apologiste du théâtre anglais, vers lequel il s'efforce d'amener l'Allemagne, il fait ses réserves expresses à l'endroit de la comédie. Il lui préfère la comédie française. L'*Écossaise* de Voltaire lui fournit l'occasion de s'expliquer là-dessus. Cette comédie, publiée en 1760 sous un faux nom, et donnée comme traduite de l'anglais, avait été retraduite en anglais par Colman, qui l'avait modifiée en plusieurs endroits, chargée d'épisodes, pour mieux l'accommoder au goût anglais. Mais Lessing préfère la pièce française. « Nous autres Allemands, nous nous accommodons volontiers d'une action moins touffue et moins compliquée. La manière anglaise distrait trop et fatigue notre attention. Nous préférons un plan simple et qui se laisse embrasser du coup..... Les meilleures comédies des Wicherley et des Congrève nous seraient insupportables

1. Il est assez surprenant que le comique danois Holberg, auteur très original, très fécond, dont l'esprit a beaucoup d'affinité avec l'esprit allemand, très populaire en Allemagne, et que Lessing d'ailleurs a imité en plus d'un endroit, il est surprenant qu'Holberg n'ait trouvé place ni sur le théâtre de Hambourg, ni dans la *Dramaturgie*. Lessing n'en parle qu'une fois et assez dédaigneusement, dans un article du *Journal de Berlin* (1751) à l'occasion de ses fables. (Voy. A. Schimberg, *Ueber den Einfluss Holberg's und Destouche's auf Lessing's Jugenddramen* (1883).

sans avoir été émondées de leur trop luxuriante végétation. Nous nous arrangeons déjà mieux de leurs tragédies. Plusieurs d'entre elles ont réussi chez nous, sans le moindre changement. On n'en pourrait dire autant d'aucune de leurs comédies[1]. »

Cette critique de la comédie anglaise n'est-elle pas en même temps un éloge indirect de la comédie française ?

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que nos auteurs ont été, avec Plaute, les maîtres de Lessing. Il les a étudiés, analysés, imités, pendant sa période d'apprentissage à Leipzig. D'eux il a appris à composer, à construire une pièce; à poser ses personnages et à les faire parler naturellement. Il a tiré profit de toutes ses études. Rien n'était perdu pour lui. Même ses pièces originales, qui résultent d'une autre conception du théâtre, se ressentent de la fréquentation de ses premiers maîtres français, et si Gœthe admire l'exposition de *Minna de Barnhelm* et ne la trouve comparable qu'à celle de *Tartuffe*, unique dans son genre[2], il semble indiquer en même temps quel modèle Lessing devait avoir devant les yeux, ou dans sa mémoire. En retrouvant plus tard sur le théâtre de Hambourg les maîtres de sa jeunesse, il se rappelait sans doute ce qu'il leur devait[3]. Il se savait leur obligé, et le critique a acquitté envers eux la dette contractée par l'auteur.

Le répertoire du théâtre de Hambourg dont Lessing suit la marche, l'amène à passer en revue, successive-

1. *Dramaturgie*, n° 12.

2. *Conversations d'Eckermann*.

3. M. Ehrhard dans sa thèse : *les Comédies de Molière en Allemagne*, a indiqué tous les emprunts que Lessing a faits à Molière (ch. V.)

ment, plusieurs pièces de Molière, de Regnard, de Marivaux, de Gresset, de Favart, qui représentent la comédie classique; ensuite de Destouches de la Chaussée, de Mme de Graffigny, de Voltaire (*Nanine* et l'*Écossaise*) et enfin de Diderot, qui représentent la comédie sérieuse et le drame bourgeois.

C'est l'*École des femmes* qui fournit à Lessing la première occasion de parler de Molière[1], et c'est pour le défendre contre la critique de Voltaire, qui prétend que cette pièce est d'un genre tout nouveau, où tout est récit, mais récit si habile, que tout paraît être action. Lessing n'est pas de cet avis. « Si c'est en cela que consiste ce genre nouveau, on a eu raison de le laisser tomber. Un récit plus ou moins habile est toujours un récit, et le théâtre veut des actions. Mais est-il bien exact de dire que tout dans cette pièce est récit, et paraît seulement être action? » Il oppose à cet éloge équivoque de Voltaire, la réponse anticipée qu'y a faite Molière lui-même (critique de l'*École des femmes*, sc. VII) et la fortifie encore par d'ingénieux arguments.

« En effet, les récits dans cette pièce, grâce à son économie intérieure, sont de véritables actions. Ils ont tout ce qui est nécessaire à une action comique, et c'est pure chicane de mot que de refuser de les regarder comme telles. Car il s'agit beaucoup moins de ce qu'on raconte que de l'impression que produisent ces récits, sur le vieux berné qui les écoute. C'est le ridicule de ce vieux que Molière voulait surtout peindre; c'est son attitude, en présence de la mésaventure qui lui arrive; et nous ne l'aurions pas si bien vue, si le poète avait

1. N° 53.

mis sous nos yeux ce qu'il fait raconter, et fait raconter au contraire ce qu'il montre sur la scène. Le dépit d'Arnolphe, la peine qu'il se donne pour le cacher, le ton moqueur qu'il prend, lorsqu'il croit avoir empêché les desseins d'Horace ; son étonnement, sa rage silencieuse, quand il apprend qu'Horace, en dépit de tout, poursuit heureusement son entreprise : voilà de l'action et une action bien plus comique que tout ce qui se passe en dehors de la scène. Même lorsque Agnès raconte comment elle a fait la connaissance d'Horace, il y a dans son récit plus d'action que nous n'en trouverions, si la connaissance se faisait sur la scène même. Ainsi au lieu de dire de l'*École des femmes* que tout y paraît être action, quoique tout n'y soit que récit, il serait plus juste de dire que tout y est action, quoique tout y paraisse seulement être récit[1]. »

Cette ingénieuse défense n'est pas le seul hommage rendu par Lessing à Molière. Après l'avoir défendu contre Voltaire, il trouve encore une fois l'occasion de le défendre contre un adversaire d'un autre genre, plus redoutable, contre Rousseau, à propos du *Misanthrope*. On connaît l'accusation formulée contre Molière par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. A l'appui de sa thèse contre l'immoralité du théâtre, il cite le *Misanthrope*, et reproche à Molière d'avoir, dans *Alceste*, voulu tourner en ridicule la vertu. Ce n'est pas l'avis de Lessing. Mais ce n'est pas la pièce de Molière elle-même, qui ne fut pas représentée sur le théâtre de Hambourg, et dont par conséquent il n'avait pas à parler; c'est une comédie du répertoire, le *Distrait* de Re-

1. N° 53.

gnard, qui l'amène à prendre le parti de Molière contre ses détracteurs[1]. On a prétendu que le caractère du Distrait n'est pas un caractère propre à la comédie; la distraction n'étant pas un de ces défauts qui rendent un homme ridicule, mais un malheur, une maladie, comme la migraine, dont il n'est pas plus permis de rire, qu'il n'est possible de s'en corriger.

Lessing réfute cette double assertion. La distraction, d'abord, n'est pas une infirmité, indépendante de notre volonté, et sur laquelle nous ne pouvons rien. C'est bien plutôt une mauvaise habitude, une mauvaise direction donnée à notre attention, et qu'il dépend de nous de diriger autrement. Le Distrait pense, mais ne pense pas à ce qu'il doit penser dans un moment donné. Son intelligence n'est pas paralysée ; elle ne dort pas ; elle est seulement absente ; elle est ailleurs. Mais aussi bien qu'elle est là, elle pourrait être ici, et s'il en a coûté pour la faire sortir de son rôle naturel, serait-il donc impossible de l'y faire rentrer ?

Mais ce n'est là qu'un point secondaire. La question importante est de savoir si la comédie doit se moquer seulement des défauts de notre nature morale, des travers dont nous pouvons nous corriger. Tout ce qui est absurde, tout contraste entre ce qui n'est pas, et ce qui doit être, est ridicule. Mais rire et se moquer (*lachen und verlachen*), sont deux choses bien différentes. Une personne peut nous faire rire ; nous donner l'occasion de rire, sans que pour cela nous nous moquions d'elle le moins du monde. C'est pour n'avoir pas saisi cette diffé-

---

1. Nos 28 et 29.

rence que Rousseau a chicané sur l'utilité de la comédie.

Molière, dit-il, couvre de ridicule Alceste, qui est cependant l'honnête homme de la pièce. Il se montre donc ennemi de la vertu, en rendant méprisable l'homme vertueux..

Non pas, lui répond Lessing : Le misanthrope ne devient pas ridicule ; il reste ce qu'il est ; le rire qui naît des situations où le place le poète, n'enlève absolument rien à la haute estime où nous l'avons. De même pour le Distrait : Nous rions de lui, mats nous ne le méprisons pas pour cela. Nous estimons ses bonnes qualités, comme nous devons le faire. Sans cela, nous ne pourrions même pas rire de sa distraction. Qu'on prête cette distraction à un homme méchant et vil, et on verra si elle est encore ridicule ! Elle sera dégoûtante, rebutante, mais non pas ridicule. La comédie veut nous corriger par le rire, plutôt que par le ridicule. Elle ne veut pas corriger précisément les défauts dont elle nous fait rire, encore moins ceux, et ceux-là seuls qui en sont affligés.

La vraie utilité de la comédie pour tous, consiste dans le rire lui-même, dans l'exercice de cette faculté que nous avons de saisir le ridicule, de le découvrir facilement et vite, là où il se couvre des dehors complaisants de la passion ou de la mode ; là où il se mêle à des défauts pires que lui, ou même à des qualités estimables ; là encore, où il se dissimule sous une solennelle gravité. Accordons que l'*Avare* de Molière et le *Joueur* de Regnard n'ont jamais corrigé un avare et un joueur ; accordons même que le rire est impuissant à les corriger ; ce sera tant pis pour eux, mais non pour la

comédie elle-même. Il lui suffit, si elle ne peut guérir des maladies incurables, de fortifier la santé de ceux qui se portent bien. Même pour le prodigue, l'avare est d'un bon exemple. Même à celui qui ne joue pas, le joueur peut servir de leçon. Ces travers qu'il n'a pas, d'autres les ont, avec qui il est obligé de vivre. Il est utile de connaître ceux avec lesquels on peut se trouver en contact. Il est utile de se préserver de la contagion de l'exemple : « Un préservatif est aussi une médecine salutaire, et la morale n'en possède pas de plus énergique et de plus efficace que le ridicule[1]. »

On s'est étonné que Lessing, après avoir si justement apprécié Molière, porte, à propos des comédies de Destouches, ce singulier jugement : « Destouches, dans ses pièces du *Philosophe marié*, du *Glorieux*, du *Dissipateur*, avait donné des modèles d'un comique plus délicat et plus haut que celui auquel on avait été habitué par Molière, même dans ses pièces sérieuses[2]. »

Il est regrettable que Lessing n'ait pas précisé davantage, et n'ait pas signalé dans les pièces qu'il cite, et il en avait plus d'une fois l'occasion, quelques échantillons de ce comique, où Destouches selon lui est supérieur à Molière. Nous les cherchons en vain.

Ajoutons que la critique de nos jours n'est pas de l'avis de Lessing.

Le *Glorieux* passe pour le chef-d'œuvre de Destouches, ce qui ne veut pas dire que ce soit un chef-d'œuvre. On l'estime une très bonne comédie ; on s'accorde à y trouver des traits d'excellent comique, une peinture variée

1. N° 29.
2. N° 10.

des mœurs du temps, mais à peine un caractère[1]. Le mettre au-dessus de Molière, c'est faire injure à la fois à Molière et à Destouches. Du reste, ces méprises du goût et du jugement littéraire ne sont pas rares chez les étrangers, surtout en fait de comique. Ce qui nous fait rire ne fait pas nécessairement rire nos voisins et réciproquement. Il est vrai aussi qu'au dernier siècle, en France, le genre précieux qui domine, a fait moins goûter le comique ample, au rire largement épanoui, d'une franchise parfois brutale, débordant de sève gauloise, qui est celui de Molière. Le goût s'était affiné, mais rétréci. Le comique de Destouches, plus discret, pouvait paraître plus distingué, et supérieur à celui de Molière. La comédie se transformait. Elle devenait sérieuse, moralisante et sentimentale. Elle ne faisait plus rire en attendant qu'elle fît pleurer. Ce genre nouveau, très populaire en Allemagne[2], que Lessing avait adopté, préconisé, après l'avoir d'abord rejeté, est précisément celui dont Destouches avait donné le premier exemple[3].

Toutefois Lessing, rend d'un côté à Molière ce qu'il lui a enlevé de l'autre. Après l'avoir mis au-dessous de Destouches, il le met au-dessus. Il constate avec regret que la supériorité de Destouches dans le genre sérieux a fait tort à ses pièces vraiment comiques, froidement

1. Nisard, t. IV, p. 230. — Villemain, *Tableau de la littérature du* XVIII*e siècle*, t. I, 12e leçon.

2. Cette appréciation de Destouches n'est pas propre seulement à Lessing. En Italie, Carlo Gozzi, en parlant des Français, soutenait que Destouches, Boissy, et tous ceux qui forment ce qu'il appelle « l'École de Molière », ont produit des œuvres bien au-dessus de celles du maître, quoique le faux goût des Français persiste à leur préférer celui-ci. (Perrens, *Histoire de la littérature italienne*, p. 401.)

3. Voy. le chapitre suivant.

accueillies par le public français, quoiqu'elles fassent rire franchement, et qu'elles eussent pu lui assurer un rang avantageux parmi les comiques de son pays. Mais, ici, Lessing fait une réserve : « Je ne veux pas dire que le comique inférieur de Destouches soit d'aussi bonne qualité que celui de Molière. Il est de beaucoup plus forcé. On y sent plus l'homme d'esprit que le peintre fidèle de la nature. Ses grotesques sont rarement de ces grotesques bien campés, tels qu'ils sortent des mains de la nature. Ils ressemblent plutôt à ces bonshommes en bois, que l'art fabrique, pleins d'affectation, de gaucherie, de pédantisme[1]. »

Si l'on songe que Lessing admire Plaute, qui est pour lui le type de la comédie ; qu'il défend contre Gottsched les droits et les traditions du théâtre populaire ; qu'en définitive, le vrai comique, à ses yeux, est le comique qui fait rire ; on trouvera que, malgré ce ierme de comique inférieur dont il se sert, sa comparaison sur ce point de Molière avec Destouches implique en réalité un éloge très flatteur de notre grand poète.

Nous ne discuterons pas avec Lessing, lorsqu'à l'occasion de la comédie d'un auteur allemand, Romanus, les *Frères,* imitée de Térence, il cite l'*École des maris* de Molière, qu'il rapproche également de la pièce antique, et affirme que Térence est supérieur à Molièro ! Lessing a-t-il raison, a-t-il tort ? La comparaison d'un moderne avec un ancien est toujours une question délicate et malaisée à trancher, à cause de la différence des temps, des milieux et de la conception d'une œuvre poétique, fût-ce dans le même genre.

1. N° 10.

- Mais nous ne laisserons pas passer un jugement sur l'*Avare* de Molière dans la *Dramaturgie,* où Lessing, s'appropriant l'opinion d'un critique anglais, Hurd, reproche à Molière d'avoir tracé le portrait abstrait de l'avarice et non de l'homme avare ; d'avoir réuni dans un même personnage, tous les traits d'avarice qu'il a pu imaginer, mais qui ne s'accordent pas entre eux ; d'avoir donné une peinture simple et uniforme à laquelle manquent les oppositions d'ombre et de lumière, qui seules peuvent donner la vie et la vérité, et qui naissent du mélange de la passion maîtresse avec d'autres passions [1].

Que certains traits, certaines particularités dans Harpagon, examinés isolément, s'accordent difficilement avec le caractère de l'avare tel qu'on se le figure, on peut l'accorder. Mais que le personnage lui-même ne soit qu'une abstraction, sans vie ; ceux-là seuls pourraient l'affirmer qui n'ont pas lu, et surtout qui n'ont pas vu représenter la pièce. Autrement, ils auraient bien reconnu que ce personnage, tout général et typique qu'il est, intéresse, amuse les spectateurs, provoque l'admiration et les applaudissements, précisément par l'intensité de vie et de réalité que le poète a su lui donner. L'*Avare* de Molière est le type idéal de l'avare, ce qui n'est pas la même chose que la figure abstraite de l'avarice. Et puis, Molière n'a-t-il pas fait Harpagon amoureux ? N'est-ce pas là une passion qui chez lui se mêle à l'avarice et qui par conséquent lui donne une physionomie individuelle et originale ?

A. W. Schlegel, dans l'appréciation peu équitable et

1. N° 92.

peu bienveillante qu'il fait de Molière [1], critique précisément cette passion amoureuse chez un avare, comme une inconséquence ; comme si l'inconséquence n'était pas ici un trait de nature et de vérité humaine, de même que chez le Misanthrope, sa passion pour Célimène. La critique de Schlegel réfute celle de Lessing et de Hurd. Le succès durable que l'*Avare* de Molière a obtenu et obtient encore actuellement, même en Allemagne, sur les premières scènes, prouve bien que la figure d'Harpagon est autre chose qu'une abstraction. Lessing lui-même, s'il revenait sur terre, pourrait s'en convaincre en assistant, à Berlin, dans le théâtre même qui porte son nom, à une des nombreuses représentations de l'*Avare,* devant un public sympathique.

Tous ces jugements montrent que Lessing, sans être un admirateur fervent de Molière, n'est pas pourtant un détracteur systématique et prévenu. Il est regrettable que le répertoire auquel sont subordonnés les jugements de l'auteur de la *Dramaturgie,* ne lui ait pas fourni l'occasion de juger en détail d'autres chefs-d'œuvre de Molière, traduits et fréquemment représentés alors sur les théâtres d'Allemagne [2]. Aurions-nous eu dans ce cas, avec des observations critiques sans doute,

---

1. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* XII.

2. Si la *Dramaturgie* avait suivi les représentations du théâtre de Hambourg jusqu'à la fin de l'entreprise, c'est-à-dire jusqu'au 25 novembre 1768, nous aurions eu sans doute cette appréciation plus complète de Molière. Lessing arrête ses comptes rendus au 28 juillet 1767. Mais on a conservé deux listes, écrites de la main de Lessing, qui mentionnent les représentations jusqu'au 4 décembre de cette année, et celles de l'année suivante, depuis la reprise, le 13 mai, jusqu'au 25 novembre. Or, sur ces listes figurent : l'*Avare,* représenté trois fois ; le *Tartuffe,* une fois ; l'*Ecole des Femmes,* quatre fois ; l'*École des Maris,* et le *Malade imaginaire,* une fois. (*Œuvres,* Ed. Hempel, v. 19.

un jugement plus approfondi et plus compréhensif, plus franchement sympathique peut-être? Nous oserions presque l'affirmer. En tout cas, nous pouvons dire, en nous fondant sur ce que nous savons, que Lessing a professé pour Molière le respect que l'on doit à un maître, à une des gloires, à une des plus illustres personnifications de l'art comique. Différents passages, recueillis çà et là dans ses œuvres, le prouvent. Dans la *Dramaturgie* encore, rendant compte d'une représentation de l'*Avocat Patelin* et de la *Mère coquette*, de Quinault[1], il ne croit pas pouvoir mieux louer ces deux pièces, qu'en constatant « qu'elles renferment des traits de comique dont Molière n'aurait pas eu à rougir ». Dans sa fameuse polémique avec le pasteur Götze, où il est aussi question du théâtre, et où Lessing place fièrement l'auteur dramatique à côté et même au-dessus du prédicateur, et revendique pour lui le droit de faire des sermons « s'il le veut », tandis qu'il n'accorde au prédicateur le droit de faire des comédies, seulement « s'il le peut », il dit à l'appui de son opinion : « Qui doute que Molière et Shakespeare n'eussent fait et prononcé d'excellents sermons, s'ils étaient montés en chaire, au lieu de monter sur le théâtre[2]? »

Placer ainsi Molière à côté de Shakespeare, c'est, de la part de Lessing, lui donner la plus grande marque d'admiration.

Au début de sa carrière dramatique, à l'âge des vastes espoirs et des hautes ambitions, il écrit à son père pour se justifier de vouloir embrasser la profession

1. N° 17.
2. *Anti-Götze.*

d'auteur dramatique, et lui fait cet aveu ingénu : « Si on pouvait un jour m'accorder à juste titre le nom de Molière allemand, je serais assuré d'un renom éternel... A dire la vérité, j'ai grande envie de le mériter. Mais sa grandeur et ma faiblesse sont deux choses qui pourraient étouffer même la plus forte envie. » (2 avril 1749.) Dans une *Étude sur la vie et les œuvres de Plaute*[1], en mentionnant les imitations modernes de ses pièces, il arrive à l'*Amphitryon* et à la pièce similaire de Molière. Tout en revendiquant pour Plaute le mérite supérieur de l'invention, il ne conteste pas celui de Molière : « Si un maître comme Molière, a pour prédécesseur un Plaute, il n'est pas étonnant qu'il le surpasse. » Dans un long article d'un autre recueil, la *Theatralische Bibliothek,* consacré à l'analyse des plans inédits du théâtre italien de Paris, Lessing constate que, d'après l'opinion générale, Molière a beaucoup emprunté au théâtre italien, et que si on pouvait le contraindre à restituer tous ses larcins, il ne serait peut-être plus ce grand génie comique qu'il passe pour être aux yeux de tous. Il convient que l'accusation n'est pas sans fondement ; mais il ajoute aussitôt qu'il ne faut pas croire qu'elle soit déshonorante pour Molière. Un poète comme Molière ne peut absolument pas tout tirer de lui-même. D'autres poètes, peut-être aussi d'autres poètes comiques, le peuvent. Mais on voit aussi que tous ces personnages sont sortis du même cerveau. Et, après tout, qu'importe au public d'où Molière prend ses sujets pour l'amuser? « Si cela s'appelle voler, dit le public, nous

1. *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (n° 1, 1750).

voudrions bien inviter poliment tous les poètes comiques à voler aussi. »

Lessing pense donc, avec les meilleurs juges en fait d'art, que ce n'est pas le sujet, mais la forme que lui donne le poète, la vie dont il l'anime, qui constituent le génie[1].

Il était réservé au plus grand poète de l'Allemagne, à Gœthe, dont la haute et sereine impartialité savait comprendre toutes les manifestations du génie, toutes les formes de l'art et de la poésie, de juger et de louer Molière comme Molière mérite d'être jugé et loué. Tout le monde connaît le célèbre passage des *Conversations* d'Eckermann[2]. Il faut reconnaître, il est vrai, que Gœthe était affranchi des préoccupations de réforme et des ardeurs de polémique qui tourmentaient Lessing. Mais si Lessing n'est pas allé, dans l'admiration de Molière, aussi loin que Gœthe, sachons-lui gré du moins de n'être pas allé non plus, en sens contraire, jusqu'au mesquin dénigrement dont le romantique A. W. Schlegel s'est rendu coupable envers Molière[3].

---

1. A tous ces témoignages de la haute opinion de Lessing à l'endroit de Molière, ajoutons encore deux passages en vers. Le premier, d'une de ses premières poésies (1747) — il avait dix-neuf ans — intitulée : *Ceux à qui je ne cherche pas à plaire.* Il cite parmi ces derniers : les vieilles femmes, les poètes qui n'aiment ni le vin, ni l'amour, et enfin « les hommes qui prêchent les mœurs et qui ne t'aiment pas, ô Molière ». Parmi ses épigrammes (*Sinngedichte*) il y en a une adressée à un mauvais poète comique, qui, « dans son sot orgueil, s'imaginait qu'il ferait rougir Plaute et qu'un Molière ne lui serait pas comparable ».

2. *Eckermann's Gespräche*, vol. I, p. 151 et 167. Plusieurs autres passages encore ont trait à Molière.

3. Heine a cruellement fait expier à A. W. Schlegel ses attaques contre Molière (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*). De nos jours le culte de Molière s'est propagé parmi les littérateurs allemands. Il partage avec Shakespeare les honneurs de la scène

Pour bien comprendre cette attitude assez réservée de Lessing vis-à-vis de Molière, il ne faut pas oublier que Lessing s'était imposé la tâche d'émanciper le théâtre allemand de l'influence humiliante et surtout nuisible de notre théâtre classique. Sans doute, il n'en veut qu'à la tragédie. C'est elle qu'il veut démolir. La comédie ne lui inspire pas les mêmes préventions. Elle ne heurte pas ses principes et ses théories. Il n'y a pas entre elle et lui la *Poétique* d'Aristote. Néanmoins, la comédie de Molière pour lui, c'est la comédie régulière et classique, issue de la même origine que la tragédie. Elle est de la même famille; et s'il l'accepte sans la discuter dans son principe, il ne peut s'empêcher cependant d'éprouver pour elle un peu de cette antipathie que lui inspire sa sœur, la tragédie. Lessing ne veut pas voir non plus les services considérables rendus par Molière à la scène allemande, qu'il a aidée à sortir de sa grossièreté ordurière, qu'il a initiée au véritable art comique[1]. Il semblerait, au contraire, que

---

et du livre. Il y a des moliéristes en Allemagne (Mahrenholz, Mangold, Humbert). Il y en a même trop, au gré de certains patriotes, qu'indigne comme un crime l'hommage trop fervent rendu à une gloire étrangère et surtout française. En 1887 a paru, à Berlin, un pamphlet sous forme de farce : *Molière et toujours Molière* (*Molière und kein Ende*). Molière y parait sous le costume de Scapin, entouré des moliéristes français et allemands, ceux-ci déguisés par de transparents anagrammes, et débitant et entendant débiter toutes sortes d'insanités. Il ne manque à cette farce, pour être drôle, qu'un peu du bon sens et de l'esprit de Molière.

1. De bonne heure, déjà en 1670, Molière était connu en Allemagne par une traduction informe parue dans un volume : *Schaubühne englischer und französischer Comödianten*. Un des plus intelligents et des plus lettrés directeurs de troupe, le magister Velthen, incorpora Molière à son répertoire et en publia une traduction complète : *Histrio Gallicus comico-satiricus*, en 3 vol. Nuremberg, 1694. « Avec Molière, a dit l'excellent historien du théâtre allemand, O. Devrient, commence

Lessing, sans s'expliquer du reste sur ce point, en veut à Molière et à la comédie classique qu'il représente, d'avoir contribué à chasser du théâtre allemand la farce populaire et son protagoniste Hanswurst, ou Arlequin, qu'affectionnait Lessing et dont il espérait sans doute voir sortir un art original et national.

En cherchant, comme nous venons de le faire, à former de pièces et de morceaux l'opinion de Lessing sur Molière, nous pensons rendre hommage non seulement à Molière, mais encore à Lessing. Nous tenons à montrer que si sa théorie sur la tragédie le met en opposition et en lutte avec nos poètes tragiques, le même antagonisme n'existant pas à l'égard de la comédie, il s'est montré plus juste, — nous pourrions presque dire sympathique, — à l'égard de notre grand poète comique.

Ce jugement d'ensemble, cette appréciation définitive du génie de Molière, que nous regrettons que Lessing n'ait pas faite, il l'a faite pour un autre de nos auteurs comiques, inférieur assurément à Molière, et surtout bien plus étranger que lui à l'esprit et au goût allemand ; nous voulons parler de Marivaux. C'est la représentation des *Fausses confidences* qui lui suggère un portrait de Marivaux qui, sans être complet et sans reproduire tout ce que renferme l'original, en fait ressortir cependant avec justesse et finesse les traits essentiels : « Les pièces de Marivaux, si riches qu'elles soient en caractères divers et en complications variées, se ressemblent beaucoup. Dans toutes, le même esprit cha-

---

en Allemagne la représentation artistique de la vie humaine. » (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst.*) — Voy. également la thèse de M. Erhard : *Molière en Allemagne.*

toyant et souvent trop cherché; dans toutes, la même analyse métaphysique des passions; dans toutes, la même langue fleurie, chargée de néologismes. Ses plans sont d'une très médiocre étendue. Mais, comme un vrai Callipides[1] de son art, il parcourt cet espace restreint en faisant des pas nombreux, mais si petits et cependant si nettement marqués, que nous croyons à la fin avoir fait avec lui un très long chemin[2]. »

Mais ce n'est pas seulement le talent de Marivaux et le mérite de ses pièces qui le rendent sympathique à Lessing. C'est pour une autre raison encore, croyons-nous; la même, sans doute, qui l'a indisposé un peu contre Molière et très fort contre Gottsched. Marivaux représente la comédie italienne, et la comédie italienne c'est Arlequin, et Arlequin est le favori, le protégé de Lessing, qui regrette de le voir expulsé de la scène et qui voudrait l'y voir revenir.

Suivant son habitude de pousser à l'extrême son idée, et sans se préoccuper de la réalisation possible, il demande qu'on revise le procès d'Arlequin; qu'on revienne sur cette condamnation injuste; qu'on réhabilite et rétablisse dans ses droits, cette victime du pédantisme et

1. Callipides, acteur célèbre d'Athènes, compatriote d'Alcibiade, paraît avoir excellé dans l'imitation grotesque de la réalité, ce qui lui avait valu le surnom de singe. On ne voit pas bien quel rapport peut exister entre le talent de ce mime et celui de Marivaux.

2. Un jugement sur Marivaux par une femme d'esprit a quelque analogie avec celui de Lessing. « C'est un homme qui se fatigue et qui me fatigue moi-même, en me faisant faire cent lieues avec lui sur une feuille de parquet. » Cité par M. Laroumet (*Marivaux, sa vie et ses œuvres*) qui ajoute : « Mais il faut observer que si l'auteur fait tant de chemin dans ce petit espace, ce n'est pas précisément en repassant sur la même route; c'est en traçant des lignes très proches les unes des autres, et cependant très distinctes pour qui sait les démêler. »

d'une fausse délicatesse, « bannie par la directrice de Leipzig, Mme Neuber, *sub auspiciis* de *Sa Magnificence* le professeur Gottsched, et chassée depuis de toutes les scènes allemandes[1] ».

« Chassée d'ailleurs pour la forme seulement, car on ne lui a enlevé que son costume bariolé, qu'on a remplacé par une jaquet'e blanche, et son nom, auquel on a substitué celui de Jeannot (*Hänschen*). Mais le personnage est resté. Aujourd'hui que la Neuber est morte, que Gottsched est mort, si on lui rendait son costume et son nom! » Lessing, une fois lancé, ne s'arrête plus ; il s'obstine à réfuter une à une toutes les objections qu'on pourrait faire au rétablissement de son Arlequin chéri. « C'est une création étrangère! dit-on. Qu'est-ce que cela fait? Plût au ciel que tous les fous chez nous fussent étrangers! — Il n'est habillé comme personne ne l'est parmi nous! — Alors il n'a pas non plus besoin de nous apprendre longuement qui il est. — Il est absurde de voir le même personnage chaque jour dans une autre pièce! — Il ne faut pas le regarder comme un individu, mais comme une espèce. Ce n'est pas Arlequin que nous voyons aujourd'hui dans *Timon*, demain dans le *Faucon*, après-demain dans les *Fausses confidences*, comme on rencontre un vrai Jean-Jean dans

1. Déjà dans les *Lettres sur la Littérature contemporaine* (1759), Lessing attaque vivement Gottsched, et nie catégoriquement ses prétendus mérites comme réformateur du théâtre allemand, qu'il avait cependant reconnus antérieurement, il est vrai, comme historien du théâtre allemand. Maintenant il lui reproche d'avoir poussé le théâtre dans une voie fausse, et il fait allusion à cette expulsion solennelle d'Arlequin « qui est elle-même la plus grande arlequinade qui ait jamais été jouée ». (Lettre 17e, *Œuvres*, t. 7, éd. M.) — Nous avons déjà relaté cet épisode dans notre *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques* (chapitre sur Gottsched).

toutes les rues ; ce sont des arlequins : l'espèce contient mille variétés. Celui du *Timon* n'est pas celui du *Faucon :* l'un vivait en Grèce, l'autre en France. On leur a donné le même nom, parce que leur caractère offre les mêmes traits généraux. Pourquoi serions-nous plus difficiles pour nos plaisirs, plus accessibles à de froides arguties, je ne dis pas que ne le sont les Français et les Italiens, mais que ne l'étaient les Grecs et les Romains? Leur parasite, qu'était-il autre chose qu'un arlequin? N'avait-il pas son costume original, dans lequel il paraissait successivement dans beaucoup de pièces? Les Grecs n'avaient-ils pas un drame spécial, où devaient toujours figurer des satyres, qu'ils convinssent ou non à l'action de la pièce[1] ? »

Le plaidoyer est ingénieux, c'est pourquoi nous le reproduisons. Mais la cause n'est pas défendable[2], malgré le talent de l'avocat. Au fond, Lessing ne se faisait pas illusion. Il lui arrive ici ce qui lui arrive bien souvent : de se laisser aller à son humeur de contradiction

1. N° 18. — Ailleurs encore dans la *Dramaturgie* (n° 69), à l'occasion du théâtre espagnol et du mélange de comique et de tragique qui caractérise les pièces de ce théâtre, Lessing cite au long le plaidoyer de Wieland, qui, dans son roman *Agathon*, défend ce mélange et justifie Arlequin.

2. Un contemporain de Lessing, un des meilleurs prosateurs du siècle, journaliste, publiciste, Justus Mœser, publia, en 1761, une dissertation (*Arlequin ou la Défense du comique grotesque*) où il prend également la défense de ce personnage, tout en ne réclamant pour lui qu'une place très modeste « une heure de la journée du sage, un simple cabinet dans le temple de l'art ». Lessing est désigné dans cet article « comme l'écrivain qui a assez de jugement pour devenir un jour l'apologiste d'Arlequin, mais aussi pour protester, dans l'intérêt du théâtre, contre l'exagération des caractères comiques. Lessing, dans le plaidoyer que nous citons, accepte le rôle qu'on lui assigne, mais se défend d'avoir exprimé l'opinion qu'on lui prête.

et d'opposition vis-à-vis d'un adversaire, et au plaisir qu'il éprouve à faire jouer sa dialectique[1].

L'auteur de la *Dramaturgie* et de *Minna de Barnhelm* savait aussi bien que personne que le masque immobile et le costume immuable du bouffon antique ne sont pas à leur place et n'ont plus leur raison d'être dans la comédie moderne, où tous les personnages doivent tenir à l'action, faire corps avec elle et recevoir d'elle leur caractère et leur physionomie propres. Lui-même eût été, j'imagine, médiocrement satisfait, s'il avait vu jouer à Vienne, en 1760, une adaptation de sa *Sara Sampson,* où le rôle du fidèle serviteur de Mellefont était rempli par Arlequin (*Hanswurst*).

Ce n'est pas de la résurrection de ce fantoche, mort avec la vieille farce populaire, qu'il pouvait espérer le relèvement et le développement original de la comédie, et surtout de la haute comédie en Allemagne. Les causes de son infériorité sont ailleurs, et lui-même en a indiqué plusieurs. C'est dans une nouvelle forme dramatique, qui avait fait son apparition en France : la comédie sérieuse avec ses variétés, et qu'il s'efforce, par la théorie et par l'exemple, d'acclimater en Allemagne, que Lessing espère trouver le point d'appui et le secours pour la réforme et la régénération du théâtre national.

1. C'est ainsi que, dans sa critique de *Mérope*, il approuve et loue les prologues d'Euripide pour bien marquer le déplaisir que lui cause le coup de théâtre par lequel Voltaire a voulu corriger la simplicité de la pièce antique. (Voy. troisième partie, ch. V.) Ainsi encore il regrette l'usage du masque antique, pour répondre à une observation de Voltaire qui blâme le soufflet du *Cid*, parce que l'acteur qui le reçoit ne sait quelle expression donner à sa physionomie. (*Dramaturgie*, n° 56.)

CHAPITRE IV

La *Dramaturgie*. — La comédie sérieuse et sentimentale. Le drame bourgeois. — Diderot.

La comédie sérieuse, comédie sentimentale, comédie larmoyante, drame bourgeois (tels sont les noms différents qu'on lui donne, mais qui ne représentent que des variétés et des nuances peu d'importantes), est un produit du XVIIIe siècle, en tant qu'elle se constitue et s'affirme comme un genre distinct, ayant sa forme, sa dénomination propres, ses principes, sa théorie.

Diverses causes ont contribué à la faire naître. Jusqu'à ce moment, la critique officielle et traditionnelle, en France notamment, ne connaissait, ne reconnaissait que deux formes dramatiques, littérairement qualifiées: la tragédie et la comédie. Cette distinction, consacrée par l'exemple de l'antiquité, était acceptée comme un dogme, et quelques exceptions qu'on peut signaler déjà au XVIIe siècle, ne sont que des tentatives isolées qui confirment et ne détruisent pas la règle établie. Mais cette distinction entre la tragédie et la comédie n'a pas seulement la valeur d'une tradition, transmise et acceptée sur la foi et l'autorité des anciens. Elle peut se justifier par l'objet même et le but de la tragédie et de la comédie, par la nature et la qualité des personnages que l'une et l'autre mettent en scène.

Si la tragédie « représente les grands événements

qui excitent les violentes passions », et si la comédie se borne à « représenter les mœurs des hommes dans une condition privée[1] », il est certain que la comédie ne saurait empiéter sur le domaine de la tragédie, ni réciproquement. Montrer les ridicules, les faiblesses, les défectuosités morales des princes, des héros, qui sont les personnages obligés de la tragédie ; faire rire à leurs dépens serait les rabaisser ; ce serait affaiblir le prestige des grands noms, insulter à la majesté de l'histoire. Ce ne serait pas d'ailleurs répondre à l'intention de la comédie qui veut nous corriger, par le spectacle, des défauts et des travers d'autrui. Il n'y a que nos semblables qui puissent, à cause de la conformité de leur condition avec la nôtre, nous donner d'utiles leçons. Le comique trop éloigné de nous, trop au-dessus de nous, nous divertit médiocrement et nous corrige difficilement.

Comme la vie commune et bourgeoise ne comporte pas, ce semble, les grands événements, les grandes catastrophes dont s'alimente la tragédie, elle sera le domaine national et consacré de la comédie, tandis que la tragédie se développera dans les hautes sphères de l'histoire et de la politique.

La distinction des deux genres, telle que la consacrait la poétique classique, a donc sa raison d'être et les frontières qui les séparent sont naturelles.

Mais cette distinction n'est pas absolue cependant, et ces frontières ne sont pas immuables.

Il devait arriver et il arriva en effet, par le concours de causes et d'influences diverses, et aussi par suite de l'évolution naturelle des genres, que la tragédie et la

---

1. Fénelon, Lettre à l'Académie.

comédie se modifièrent et, en se modifiant, se rapprochèrent l'une de l'autre; qu'elles se mêlèrent en partie, et qu'on vit naître alors une forme nouvelle, un genre nouveau, participant à la fois de l'une et de l'autre, sans se confondre avec aucune.

A mesure que la bourgeoisie grandit, s'enrichit, prit plus d'importance dans la société moderne, à mesure aussi que sous l'influence des idées philosophiques d'humanité, de progrès, de tolérance, les classes autrefois séparées tendirent à se rapprocher, et que les barrières qui les séparaient autrefois s'abaissaient peu à peu, on commença à comprendre que les princes et les grands n'étaient pas seuls susceptibles d'éprouver de violentes passions et de tragiques douleurs; que la vie bourgeoise, elle aussi, pouvait offrir des catastrophes aussi émouvantes, des situations aussi pathétiques que le monde des personnages officiels et attitrés de la tragédie. Si celle-ci descendit d'un degré et s'embourgeoisa, la comédie, de son côté, se transforma et se haussa. Elle ne voulut plus seulement faire rire; elle voulut émouvoir, en mêlant à l'intrigue le sentiment et la passion. Elle ne prétend plus maintenant nous corriger par le ridicule, mais nous enseigner nos devoirs, nous prêcher la vertu. En un mot, la comédie devient sentimentale et moralisante, et cette transformation est due également à l'esprit de l'époque.

La philosophie était descendue du ciel sur la terre; de spéculative et métaphysique qu'elle avait été au siècle de Descartes, de Malebranche et de Spinoza, elle était devenue morale, pratique et utilitaire. Elle enrôlait à son service la littérature et le théâtre, et de la scène faisait une tribune, une chaire laïque; et quel enseigne-

ment saurait être plus vivant, plus efficace que celui que nous donnent des gens de notre condition?

Avec la tendance moralisante, la sensibilité aussi se développe dans la littérature du XVIIIe siècle. Elle s'affine et dégénère volontiers en sentimentalité et en sensiblerie. L'émotion est devenue un besoin, une mode, l'assaisonnement obligé de tout plaisir littéraire. Du roman, où déjà elle régnait, elle envahit le théâtre, et l'émotion bientôt en chasse le rire. Ces diverses causes, auxquelles il faut ajouter l'affaiblissement du théâtre classique, qui dépérissait entre les mains de trop fidèles disciples, par l'imitation constante des mêmes formes et des mêmes modèles, expliquent suffisamment cette évolution dramatique ainsi que l'éclosion d'une forme nouvelle, intermédiaire entre la tragédie et la comédie et qui, suivant qu'elle se rapproche davantage de l'une ou de l'autre, s'appellera drame bourgeois, comédie sérieuse ou sentimentale.

L'Angleterre en avait donné les premiers modèles. La Révolution de 1668 avait assuré à la bourgeoisie anglaise l'influence et la prépondérance politiques. L'essor puissant des affaires commerciales et industrielles avait augmenté sa richesse et son importance. La littérature suivit ce mouvement et prit son point d'appui dans la classe moyenne. Les romans de Richardson firent jaillir des événements et des catastrophes de la vie bourgeoise, des sources nouvelles d'émotion et d'enseignement moral. Le théâtre entra dans la voie ouverte par le roman : le *Joueur* de Moore, le *George Barnwell* (*Merchant of London*) de Lillo (1731), mirent en scène des sujets et des personnages pris dans le même milieu.

En France, la philosophie, les progrès de l'esprit public, avaient fait ce que la politique avait fait en Angleterre. Le terrain était préparé. La littérature anglaise était fort en faveur. Les romans de Richardson furent bien vite populaires[1], et le théâtre se transforma dans le même sens. Ce ne fut d'abord que dans la comédie que cette transformation eut lieu. Destouches, attaché à l'ambassade française de Londres, de retour à Paris, donna son *Glorieux* et son *Philosophe marié,* qui ne sont plus, ni l'un ni l'autre, l'ancienne et classique comédie, celle de Molière et de Regnard. Voltaire, qui avait rapporté d'Angleterre des impressions théâtrales nouvelles, écrivit *Nanine*. Avec Nivelle de La Chaussée, la comédie fit la part plus large encore à l'émotion et aux larmes, et dans *Mélanide* elle inclina de plus en plus vers le drame. Mais le vrai créateur et promoteur du genre nouveau, celui qui en donna, en même temps que des exemples, la théorie et les principes, et qui l'établit véritablement dans la littérature, c'est Diderot, qui se flatta d'avoir ainsi réformé et régénéré le théâtre en France.

Toutefois, ce n'est ni en Angleterre, ni en France, que cette nouveauté eut la plus grande fortune, mais en Allemagne. C'est là que la comédie sérieuse et sentimentale s'implanta et se développa avec succès, car elle répondait, mieux encore qu'en Angleterre, et surtout mieux qu'en France, aux mœurs, aux goûts du public auquel elle s'adressait. La famille avec ses émotions, ses joies et ses devoirs ; tout ce qui se rattache à la vie morale et intime, voilà le vrai champ d'expérience et

1. Témoin l'éloge éloquent de Richardson par Diderot.

d'observation pour le poète et le romancier allemand. Là, l'auteur et le public pouvaient se sentir chez eux et s'affranchir de l'imitation servile et stérile des modèles étrangers. C'est dans la bourgeoisie, dans la classe moyenne que, depuis le commencement du siècle, la littérature allemande avait trouvé son domaine naturel, et sa tendance générale la portait vers l'enseignement et la prédication morale. En outre, la sentimentalité, qui est un des traits du caractère allemand, étouffée jusque-là par l'engouement exotique, commençait à se réveiller et à se répandre dans la poésie et dans le roman. Tout favorisait donc le succès de la comédie sérieuse, sentimentale et moralisante, et, en attendant les créations originales, les œuvres étrangères devaient trouver un accueil favorable. Car, là même où l'Allemagne se retrouvait et se reconnaissait elle-même, elle était condamnée encore à l'imitation et à l'importation étrangère.

Celui qui devait être le réformateur et l'émancipateur de la littérature allemande, et qui dès ses débuts dans la carrière médita de doter son pays d'un théâtre national, Lessing, dut accueillir avec empressement cette forme dramatique nouvelle, qui rompait avec le système et la tradition classiques, tout-puissants en Allemagne, et qu'il s'agissait de renverser. Cependant son opinion tout d'abord n'est pas faite. Il n'a pas encore pris parti.

Dans ses premières pièces de 1748 à 1752, il est encore disciple et imitateur de Molière, de Regnard, de Marivaux, en un mot, de la vieille comédie française. Mais déjà dans le *Recueil périodique et critique* qu'il publie en 1750, la *Theatralische Bibliothek*, il insère, mais en

juge impartial, deux dissertations : l'une contre et l'autre pour la comédie sérieuse et sentimentale; la première d'un académicien français de la Rochelle [1] qui défend la distinction traditionnelle du genre comique et du genre tragique ; l'autre d'un Allemand, le célèbre Gellert, de Leipzig, qui en latin (c'était une dissertation inaugurale, un programme de cours [2]) plaide en faveur du genre mixte qui les réunit l'un et l'autre [3]. L'académicien français combat la comédie sérieuse, d'abord au nom de l'antiquité classique, qui ne connaissait pas et n'eût pas accepté cette distinction, et ensuite au nom de la nature humaine elle-même, qui ne supporte pas ce mélange d'impressions et de sensations contraires que lui offre la comédie nouvelle. Ce passage brusque de la gaîté à la tristesse et de la tristesse à la gaîté fait violence à l'âme et occasionne des mouvements désagréables et forcés. D'ailleurs, la distinction des genres n'est pas arbitraire ; même au nom de la liberté et du droit d'innover, il n'est pas permis d'y rien changer, et aucune littérature jusqu'ici ne l'a tenté. En outre, la morale d'une pièce ne doit pas être, comme le veut la comédie touchante, l'œuvre du personnage principal. C'est lui, au contraire, qui doit être l'objectif des traits moqueurs et satiriques du poète. C'est aux personnages secondaires que revient ce rôle. Et puis cet étalage de beaux sentiments, ce ton toujours larmoyant, ces aventures romanesques qu'on nous raconte, et qui n'ont aucune analogie avec notre propre situation, tout cela peut tout au plus provoquer notre pitié,

1. Chassiron.
2. *De Comœdia commovente.*
3. Voy. *Dramaturgie*, ch. Ier, introduction.

mais ne nous donne pas cette impression utile et salutaire que nous recevons de la peinture comique de nos ridicules et de nos travers. Le genre de la comédie proprement dite est infiniment plus fécond et plus riche que celui de la comédie sentimentale.

L'argumentation de l'académicien français est assez faible. Des affirmations plutôt que des preuves. L'autorité des anciens n'est pas une raison absolue, pas plus que la défense de rien changer aux choses existantes. L'antiquité d'ailleurs n'ignorait pas complètement la comédie légèrement attendrie; et le mélange du tragique et du comique n'était pas non plus une nouveauté au XVIIe siècle. On en trouve quelques exemples en France au XVIIe siècle, et on le rencontre dans chaque drame de Shakespeare.

Ce n'est pas d'ailleurs par ce mélange que se distingue la comédie sentimentale. Au contraire chez Nivelle de La Chaussée, elle est exclusivement sentimentale et touchante. Quant à sa prétendue stérilité, l'avenir seul peut la prouver. Enfin le plaisir supérieur que nous retirons de la comédie classique, est chose relative et personnelle, et ce plaisir, fût-il même supérieur, ne constituerait pas un argument décisif contre une forme différente et nouvelle.

L'apologie de la comédie sentimentale par le professeur allemand est plus judicieuse que le réquisitoire de l'académicien français. Gellert distingue deux sortes ou plutôt deux degrés du ridicule et du comique : le comique palpable en quelque sorte, qui provoque un rire bruyant, tout extérieur, et le comique plus fin, plus discret, qui cause un plaisir plus délicat et tout intérieur; qui fait plutôt sourire que rire.

La comédie n'est pas tout entière dans ce comique absolu. Elle comporte aussi un élément supérieur, plus sérieux, et qui est nécessaire pour que le rire ne soit pas affaibli par sa continuité même. Autrement les charmantes comédies de Térence ne seraient pas des comédies. De quel droit repousserait-on une comédie qui, outre le plaisir, nous donne une émotion qui sans doute a l'apparence de la tristesse, mais qui en elle-même est très douce ?

Quant au reproche fait au genre nouveau de n'être qu'une tragédie sous le nom de comédie, et de détruire ainsi la différence naturelle qui existe entre l'une et l'autre, Gellert y répond, en distinguant entre les sentiments qui sont du domaine de la tragédie et ceux que la comédie touchante revendique pour elle. « L'amour que représente cette comédie, n'est pas cet amour héroïque que le devoir, le courage, l'ambition rendent indestructibles ou détruisent à jamais ; ce n'est pas un amour violent, désespéré, mais un amour doucement inquiet, qui sans doute rencontre des obstacles qui l'augmentent ou l'affaiblissent, mais dont on triomphe heureusement, et dont l'issue, sans être toujours agréable aux personnages de la pièce, est généralement conforme au désir des spectateurs.

Il n'y a donc pas de confusion à craindre. Si l'action héroïque est le sujet de la tragédie, l'amour par son côté plus délicat, ainsi que les autres sentiments et les vertus de la vie privée, appartiendront à la comédie touchante.

Voici le terrain de la comédie nouvelle nettement délimité :

Elle n'est pas un produit bâtard, un monstre, qui em-

prunte à d'autres êtres ses membres disparates ; elle a son objet propre, son domaine à elle ; et si elle ne répond pas aux définitions traditionnelles des poétiques, c'est que ces définitions ont été tirées de pièces antiques ou imitées de l'antiquité. Pourquoi les modernes, à leur tour, n'en feraient-ils pas de même pour leurs pièces à eux, ou n'élargiraient-ils pas les définitions consacrées, pour y faire entrer des éléments nouveaux?

Cette démonstration qui semble une réfutation directe de l'attaque contenue dans la première dissertation, peut paraître assez péremptoire. Elle se borne à revendiquer pour la comédie nouvelle sa place au soleil, sans prétendre chasser de la leur, la tragédie et la comédie.

Lessing après avoir laissé parler les deux parties, se prononce à son tour.

Mais déjà avant de leur avoir donné la parole, il a essayé d'expliquer, ce que n'ont pas fait les deux critiques, l'origine et la raison d'être de cette innovation dramatique. Il remarque qu'après avoir fait longtemps rire le spectateur, on a voulu le faire pleurer et le toucher par le spectacle des vertus ; de là, la comédie sérieuse. D'autre part, on a admis les bourgeois au privilège, réservé jusque-là aux héros et aux princes, d'exciter la terreur et la pitié ; de là, le drame bourgeois. Quant aux causes de cette double origine, il prétend les trouver dans le caractère même des deux nations : « Le Français veut toujours paraître plus grand qu'il n'est ; l'Anglais, au contraire, veut rabaisser jusqu'à lui tout ce qui est grand. L'un trouvera déplaisant d'être toujours montré par ses côtés ridicules. Un secret amour-propre le portera à faire paraître ses semblables sous un

aspect noble. L'autre ne peut se résigner à accorder tant d'avantages aux têtes couronnées. Il sent que les violentes passions et les hautes pensées ne leur appartiennent pas de préférence à ceux de sa classe. »

Ce parallèle antithétique, qui est une des formes favorites de la critique de Lessing, manque de justesse et de vérité, surtout en ce qui concerne la France. Lessing, ici comme ailleurs et dans la suite, raisonne dans l'abstrait et d'après des idées préconçues et des préventions invétérées. En admettant que la vanité soit le fond du caractère français, ce défaut n'est pour rien ni dans le succès de la comédie sérieuse, ni dans l'insuccès de la tragédie bourgeoise de Diderot. Celle-ci réussit médiocrement, comme l'a fait observer un judicieux critique, parce que son auteur manquait de goût, de mesure et de naturel[1].

Ensuite, si l'on explique la comédie sérieuse ou sentimentale, par notre caractère national, on se demande pourquoi ce genre n'a paru qu'au XVIIIe siècle. Il semble que ce caractère national était déjà bien formé au XVIIe siècle, où florissait la tragédie héroïque, qui est bien différente de la comédie sérieuse.

Mais ce qui est plus important que ce préambule, ce sont les conclusions de Lessing, son opinion sur la nouvelle forme de la comédie.

D'abord, en bon logicien, il demande qu'on s'entende sur la définition de ce qu'on appelle comédie sérieuse, sentimentale ou larmoyante. Faut-il entendre par là une comédie où le grotesque se mêle au sérieux et à l'honnête, ou bien une comédie où tout est attendris-

---

1. Crouslé, *Lessing et le goût français.*

sement; une comédie où on ne rit pas toujours, ou une comédie où on ne rit jamais? Pour la première, pas d'objection à faire. Elle est autorisée par l'exemple des anciens (les *Captifs* et le *Triumnus* de Plaute), et Molière dans quelques-unes de ses pièces (le *Tartuffe* et le *Misanthrope*) en a donné des échantillons. Celle-là est la vraie comédie, la seule qui mérite ce nom; sérieuse et comique à la fois; la plus conforme à la réalité de la vie humaine, où les fous et les gens sages sont mêlés. Une société de fous est presque aussi invraisemblable qu'une société uniquement composée de gens raisonnables. Mais en reproduisant sur le théâtre ce mélange de raison et de folie, qui est la vie, la comédie montre au spectateur, non seulement les défauts qu'il doit éviter, mais aussi les qualités qu'il doit imiter. Il lui fait voir dans un même tableau ces deux aspects de la réalité, l'un faisant ressortir l'autre.

Quant à la comédie qui ne veut que nous émouvoir par le spectacle des vertus et des mœurs honnêtes, Lessing en fait peu de cas, et n'a pas une très haute idée des spectateurs qui s'y plaisent. Il la regarde comme une déviation du type de la vraie comédie, ainsi que celle qui veut uniquement nous faire rire, et qui s'appelle la farce. Ces deux formes incomplètes de la vraie comédie ne doivent pas cependant être mises sur le même rang. La farce est pour le peuple; la comédie sentimentale s'adresse à un public choisi, « aux personnes d'une tendresse excessive, qui veulent mériter la gloire qui s'attache aux âmes sensibles, même aux endroits où les honnêtes gens bâillent. » Cette catégorie de spectateurs est d'ailleurs restreinte. Elle ne forme guère que le vingtième des habitués ordinaires

du théâtre. L'attention qu'ils prêtent à ce spectacle n'est, en définitive, qu'un hommage qu'ils rendent à leur amour-propre, un aliment qu'ils fournissent à leur vanité.

L'effet moral de ce genre de pièces paraît même douteux à Lessing : « Chacun se croit d'autant plus capable des nobles sentiments et des belles actions dont il est témoin, qu'on ne lui donne pas le moyen de penser à l'envers de ce beau tableau et de s'y comparer. Il reste ce qu'il est, et de toutes ces belles qualités qu'on lui a fait admirer, il n'emporte que l'illusion de les posséder lui-même[1]. »

Lessing se prononce donc catégoriquement en faveur de la comédie sérieuse : celle de Destouches, qui renferme encore quelques éléments de vraie comédie. Mais il rejette absolument la comédie entièrement touchante et sentimentale, celle de La Chaussée, contre laquelle Voltaire s'était aussi prononcé[2]. Il va même plus loin que Gellert, qui s'était borné à revendiquer pour ce genre nouveau, au nom du progrès et des libertés du génie poétique, le droit de cité à côté de la comédie ancienne et classique. Mais pour Lessing, la comédie sérieuse est la vraie comédie, la représentation fidèle de la réalité, et qui réalise complètement le dessein de la comédie, qui est de nous instruire et de nous rendre meilleurs ; car elle ne nous montre pas seulement les défauts que nous devons éviter, mais aussi les

1. *Theatralische Bibliothek. Œuvres*, t. VI. Éd. M.

2. « La comédie peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très vicieux et très désagréable. » (Préface de *Nanine*.)

vertus que nous devons imiter. Elle agit sur nous par le ridicule qui nous fait rougir de nous-mêmes, et par l'émotion admirative qui stimule notre volonté pour le bien.

Rien à dire à cela. Seulement, que devient, dans cette nouvelle classification du genre comique, la comédie classique et traditionnelle, celle de Molière et de ses successeurs? La voilà confondue avec la farce. Mais alors bien des chefs-d'œuvre de notre théâtre, pour ne parler que de ceux-là : les *Précieuses*, le *Bourgeois gentilhomme*, le *Joueur*, le *Distrait*, etc., etc., ne seraient à ce titre que des formes inférieures et imparfaites?

Il nous semble qu'il eût été plus sage, plus juste comme le demande Gellert, de laisser les choses en leur place, et de se borner à réclamer pour la comédie sentimentale le droit de vivre et de faire ses preuves à côté de ses sœurs aînées. Mais si les distinctions établies par Lessing peuvent être contestées, il faut reconnaître aussi qu'en donnant la préférence sur toutes les formes de la comédie à celle où se mêlent le sérieux et le comique, à celle qui nous émeut et nous divertit à la fois, il semble avoir deviné que cette forme serait, comme elle l'est en effet, la forme dramatique aujourd'hui adoptée et préférée par nos auteurs, comme offrant la représentation la plus complète et la plus fidèle de la vie, dans la variété et la complexité des éléments qui la constituent.

Telles sont les idées de Lessing sur la nouvelle comédie en 1754. Treize ans plus tard, dans la *Dramaturgie*, ces idées se sont modifiées. Cette comédie larmoyante qu'il avait si maltraitée, ne lui inspire plus le même dé-

dain. La *Mélanide* de La Chaussée[1], la *Cenie* de Mme de Graffigny, le *Sidney* de Gresset, trouvent maintenant grâce à ses yeux, tandis que la *Nanine* de Voltaire, conforme cependant à la théorie que nous avons mentionnée plus haut, car elle est à la fois touchante et gaie, lui inspire des doutes. Il cite au long les réflexions que Voltaire développe dans la préface de cette comédie[2]. Il lui demande si, en condamnant, comme il le fait, la comédie sentimentale, au nom de l'expérience, il ne méconnaît pas, lui aussi, l'expérience, quand il regarde cette comédie comme un genre défectueux et ennuyeux. « Peut-être, ajoute Lessing, en était-il ainsi au moment où Voltaire écrivait sa préface, car alors ni la *Cenie,* ni le *Père de famille* n'existaient ; et il faut que le génie réalise certaines choses, pour que nous les regardions comme possibles[3]. »

En excusant ainsi Voltaire de s'être trompé, faute d'avoir connu les vrais modèles de ce genre nouveau qu'il condamne, Lessing évidemment s'excuse lui-même de l'avoir calomnié, et l'explication qu'il donne, s'applique encore mieux à lui-même qu'à Voltaire. En effet, dans l'intervalle de la *Bibliothèque théâtrale* et de la *Dramaturgie,* Lessing avait eu l'occasion de faire plus ample connaissance avec cette nouvelle forme dramatique. Il avait pu apprécier des œuvres, supérieures à celles qu'il avait d'abord eues sous les yeux. Lui-même, séduit par les modèles anglais, en avait, en 1755, donné un spé-

1. Il constate que si *Mélanide* n'est pas un chef-d'œuvre, on la revoit cependant toujours avec plaisir. Il va jusqu'à dire que rien qu'à cause d'une scène (la 2e du 3e acte) il souhaiterait lui-même avoir fait une *Mélanide.* (*Dramaturgie,* n° 8.)

2. Voy. plus haut.

3. *Dramaturgie,* n° 21.

cimen dans *Miss Sara Sampson,* et subi l'influence, toute-puissante sur lui, des pièces et des théories de Diderot[1].

Diderot tient une grande place dans l'œuvre de Lessing. Il a été pour beaucoup dans l'éducation de son esprit, dans l'élaboration de ses théories sur la littérature, l'art, le théâtre, la philosophie religieuse. De tous les écrivains français du XVIIIe siècle, c'est à lui qu'il a le plus emprunté, à qui il doit le plus, comme aussi de son côté, Diderot doit à Lessing sa fortune et son influence en Allemagne[2]. Malgré les différences notables qui séparent ces deux esprits, et qui tiennent à leur génie personnel, à leur nationalité, au milieu où ils ont vécu, aux conditions de leur existence, une sorte de parenté intellectuelle les rapproche et devait attirer vers Diderot, venu plus tôt en possession de sa renommée, Lessing, plus jeune, en quête de modèles, fort attentif, comme toute l'Allemagne alors, au mouvement littéraire français, et dont le génie moins spontané avait besoin d'excitations extérieures pour développer et affirmer son originalité.

Tous deux ont travaillé à l'œuvre d'émancipation intellectuelle du XVIIIe siècle. La même passion de liberté et de vérité les anime; le même besoin d'indépendance personnelle leur fait dédaigner toute attache officielle, tout ce qui pourrait entraver la libre allure de leur pensée et de leurs habitudes.

La même curiosité infatigable, la même ardeur de critique et de polémique, les pousse vers toutes les

---

1. Voy. *Critique dramatique*, ch. Ier.
2. Voy. l'ouvrage de K. Rosenkranz : *Diderot's Leben und Werke* (1867). Voy. aussi dans le 2e vol. des *Neue Studien* du même auteur, un article : *Noch einmal Diderot.*

questions où sont intéressés les droits de la raison; où il s'agit de lutter contre les erreurs et les préjugés traditionnels, despotiquement imposés, et de rendre à la nature et à la conscience tout ce que lui ont enlevé les tyrannies officielles, les artifices de la mode et des conventions sociales.

Mais Diderot est plus universel que Lessing. Il n'embrasse pas seulement la littérature, la philosophie, les beaux-arts, avec leurs dépendances, mais encore les sciences de la nature avec leurs applications pratiques et professionnelles. Diderot est vraiment à lui seul, l'Encyclopédie du XVIIIe siècle. Plus universel que Lessing, qui est resté étranger aux sciences physiques et naturelles, Diderot est aussi plus complet, en ce sens qu'il apporte à son œuvre, à la fois la puissance de son intelligence, l'élan de son imagination, l'ardeur de son tempérament passionné. Il doit à ce concours de toutes ses facultés, un don d'invention et d'intuition divinatoire qui lui suggère sur toutes les questions, des vérités fécondes, d'ingénieuses et brillantes hypothèses, mais aussi par une conséquence inévitable, des utopies, des paradoxes, des affirmations contradictoires, avec toutes les erreurs et les exagérations d'un naturalisme outré.

Lessing avec moins de spontanéité inventive et imaginative possède une puissance de raisonnement, une vigueur logique supérieures. Avec une hardiesse et une indépendance de pensée égale à celle de Diderot, il a plus de mesure et de circonspection, une méthode plus sûre, une plus grande fermeté de principes moraux et religieux, plus d'unité et de suite dans les idées, comme aussi plus d'ordre et de régularité dans la conduite de sa vie.

La tâche de Lessing était aussi plus difficile à accomplir que celle de Diderot. Pour la réforme littéraire et dramatique qu'il avait entreprise, il ne trouvait pas dans l'opinion publique, indifférente et mal préparée, un point d'appui solide. Il ne bénéficiait pas des avantages qu'offraient à Diderot une société cultivée, éprise des jouissances de l'esprit, une littérature à son apogée, centralisée dans une brillante capitale. Malgré ces conditions ingrates, dont Lessing a su triompher, son œuvre a plus de puissance et d'unité que celle de Diderot. Son influence aussi a été plus féconde et plus durable.

Dès ces débuts dans la critique littéraire, Lessing a fait connaissance avec Diderot. Dans le recueil littéraire qu'il rédigeait à Berlin (*Das Neueste aus dem Reiche des Witzes,* juin 1751) nous trouvons une analyse détaillée de la *Lettre sur les Sourds et Muets,* avec une appréciation du talent de Diderot, reproduite dans une série de *Lettres* sur des sujets littéraires (1753) et qui vise assez justement le fort et le faible de Diderot[1].

L'influence de Diderot paraît très visible et directe dans le *Laocoon,* comme nous le montrerons[2], quoique Lessing n'en fasse pas mention. Mais c'est dans le domaine dramatique qu'il reconnaît et proclame Diderot son maître. Diderot comme lui est l'ennemi des conventions traditionnelles et des règles arbitraires, sur lesquelles repose, à son sens, le système de la tragédie classique du XVIIe siècle. Il veut réformer le théâtre, le ramener à la nature et à la vérité, en faire une école de morale et de vertu. Il a donné de son système, des

1. Voy. *Critique littéraire,* ch. Ier.
2. Voy. *Critique esthétique,* ch. Ier.

exemples dans ses pièces, et l'exposé théorique, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et dans son *Essai sur l'Art dramatique*.

Pièces et théories ont également séduit Lessing, car elles correspondaient à ses propres idées encore vaguement formulées, mais qu'il voyait maintenant précisées, développées, démontrées et réalisées sur la scène. En 1760 il donne une traduction du *Fils naturel* et du *Père de famille*, ainsi que de l'*Essai sur l'Art dramatique*, avec une préface[1]. Dans cette préface, Lessing vante « le génie et le goût que l'on trouvera dans les pièces et dans les théories de cet esprit original, qui pousse plus loin dans les routes déjà battues, et trace de nouveaux sentiers dans des contrées inconnues[2]. » Il va jusqu'à dire que « depuis Aristote aucun esprit plus philosophique que lui, ne s'est occupé du théâtre, et la preuve c'est qu'il ne croit pas que le théâtre de sa nation soit arrivé au point de perfection où le voient les esprits médiocres, et à leur tête M. le professeur Gottsched ».

Lessing salue déjà en Diderot, l'adversaire de la tragédie française et son auxiliaire dans la campagne qu'il projette contre l'ennemi héréditaire du théâtre national. Il espère « que cet homme, qui est persuadé que l'art dramatique est susceptible d'effets plus puissants que ceux que produisent les chefs-d'œuvre tant vantés de Corneille et de Racine, sera plus écouté en Allemagne que chez ses compatriotes. Il le faut, si nous

---

1. Cette traduction parut d'abord sans nom d'auteur. Mais dans une nouvelle édition en 1781, précédée d'une nouvelle préface, figure le nom de Lessing.

2. Voy. *Œuvres*, vol. 8. Éd. M.

voulons prendre rang parmi les nátions poliés (*gesitteten*) qui ont chacune leur propre théâtre ».

Vingt et un ans après, en 1781, dans la préface de la seconde édition de sa traduction, Lessing n'a pas changé d'opinion. Il exprime sa reconnaissance à l'homme qui a eu une si grande part à l'éducation de son sens littéraire : « Quel qu'il soit, j'ai conscience que, sans les exemples et les doctrines de Diderot, il eût pris une tout autre direction, plus personnelle peut-être, mais qui probablement n'eût pas satisfait davantage mon esprit. » Ce qui justifie son admiration pour Diderot, et ce qui explique aussi pourquoi ses pièces ont eu en Allemagne plus de succès qu'en France, c'est qu'elles peignent non plus des mœurs locales et particulières, mais la nature humaine elle-même. «L'Allemagne peut s'y reconnaître, tandis qu'elle ne se reconnaît pas dans les pièces de ses prédécesseurs que la mode lui impose, et où les Français, eux, trouvent ce que les Allemands s'imaginent seulement y trouver. »

Cette préface qui date de l'année même de la mort de Lessing, est un pieux hommage de reconnaissance, sans restriction critique, qui rattache cette seconde édition à la première. Lessing se replace dans les dispositions où il était vingt ans auparavant, quand il publia pour la première fois sa traduction.

Mais entre ces deux préfaces se place l'œuvre critique décisive de Lessing, la *Dramaturgie*. A plusieurs reprises, directement et indirectement, il trouve l'occasion de juger les œuvres et les théories de son maître. Sans doute, il l'admire toujours ; il lui emprunte comme les meilleures armes dont il puisse se servir, ses objections contre la tragédie française. Mais son admiration n'est

plus tout à fait montée au même ton. Elle n'est pas absolue. La critique s'y mêle. Ce n'est plus le disciple seulement, c'est le maître qui se montre à son tour.

L'esprit indépendant et personnel de Lessing, s'il adopte volontiers les idées qui corroborent les siennes, ne s'y soumet pas entièrement et sans réserve. L'admirateur n'impose pas silence au critique. Lessing maintenant discute, réfute Diderot sur différents points. L'étude plus approfondie qu'il a faite depuis, de la *Poétique* d'Aristote, et aussi ses propres réflexions, ont modifié à certains égards ses idées sur le théâtre, et Diderot n'est plus le théoricien impeccable qu'il avait loué autrefois. Ainsi, le *Fils naturel* et le *Père de famille* qu'il avait dans sa première préface confondus dans le même éloge, maintenant n'ont plus une valeur égale à ses yeux. Tout en déplorant que Diderot ait été en butte à la perfidie et aux calomnies d'une critique envieuse[1], Lessing convient qu'il avait donné quelque prise à ses détracteurs dans le *Fils naturel*. Ce premier essai n'est de loin pas à la hauteur du *Père de famille*. « Trop d'uniformité dans les caractères, et dans ces caractères trop de romanesque ; un dialogue gourmé et précieux ; un appareil pédantesque de sentences philosophiques à la mode du jour, tout cela donnait beau jeu aux critiques. Surtout la solennelle Constance, qui va si philosophiquement à la chasse au mari, et qui s'entretient si doctement, avec un homme qui ne veut pas d'elle, des enfants vertueux qu'elle pourra avoir de lui, tout cela a donné raison aux adversaires de Diderot, et a mis les rieurs de leur côté. D'autre part on ne peut pas nier que

1. *Dramaturgie*, nº 85.

la forme des *Entretiens* qui accompagnent la pièce, le ton qu'y prend l'interlocuteur principal, ne soit un peu prétentieux et emphatique ; qu'on y donne plusieurs réflexions comme des découvertes toutes nouvelles, qui ne sont cependant pas nouvelles, et qui n'appartiennent pas à l'auteur ; tandis que d'autres réflexions n'ont pas la profondeur que semblait leur donner un style brillant[1]. »

La critique est juste. On la trouverait bien modérée aujourd'hui. Les défauts signalés par Lessing sont bien ceux du *Fils naturel*. Mais il aurait pu les rencontrer également, à un moindre degré, il est vrai, dans le *Père de famille*, avec d'autres encore qu'il ne voit pas, et dont le principal est le manque de naturel. Il ne faut pas chercher ailleurs la cause du peu de succès du théâtre de Diderot. Mais ce défaut est précisément celui qui échappe à Lessing, ici et ailleurs.

Il voit dans les pièces de Diderot, et y prise comme des qualités, ce par quoi elles s'opposent à la tragédie française. A ce titre le *Père de famille*, supérieur sans doute au *Fils naturel*, est jugé par lui « une pièce excellente, qui, il faut l'espérer, se maintiendra longtemps, et pourquoi pas toujours, sur les scènes allemandes ». Elle est à ses yeux l'exemplaire parfait de ce genre nouveau dont Diderot est le promoteur.

Pour justifier encore une fois l'éloge qu'il en fait, il reproduit les raisons qui établissent la légitimité du drame bourgeois : « Les noms des princes et des héros peuvent bien donner de la pompe et de la majesté à une pièce, mais ne contribuent en rien à l'émotion. Le

1. *Ibid.*

malheur de ceux dont la condition se rapproche le plus de la nôtre, doit naturellement agir plus fortement sur nos âmes ; et si nous éprouvons de la pitié pour les rois, c'est en tant qu'hommes, et non pas en tant que rois[1]. »

Pour donner plus de poids à ses arguments, il les corrobore par les idées analogues, développées par Marmontel dans sa *Poétique,* en faveur du genre nouveau[2].

Lessing admet donc la légitimité du drame bourgeois, dont le grand mérite, à ses yeux, est d'écarter de la scène allemande la tragédie conçue d'après le système français.

Il ne faudrait pas croire cependant que si Lessing adopte dans son principe général la théorie de Diderot, il adoptera également toutes les conséquences que Diderot en a tirées. Le critique n'a pas abdiqué ses droits, et sur certains points importants, Lessing se met en opposition avec son maître. Ainsi, dans le drame, il n'admet pas la substitution des conditions au caractère, ou du moins la prépondérance accordée aux conditions, où Diderot croit trouver une source nouvelle d'intérêt et d'instruction morale. Pour Lessing, fidèle à la poétique classique, le caractère reste toujours l'élément essentiel et nécessaire du drame[3].

Mais sur un autre point, sur la question des coups de théâtre, des surprises savamment préparées et ménagées, il est d'accord avec Diderot pour les condamner[4] Il partage également son opinion sur la supé-

1. *Dramaturgie,* n° 14.

2. Vol. II, ch. X.

3. Nous étudions en détail cette question dans le chapitre VI de la *Critique dramatique.*

4. Voy. *Critique dramatique,* ch. VII. *Le Théâtre de Voltaire.*

riorité, au théâtre, de la prose sur le vers, non pas absolument pourtant, puisque son œuvre capitale, *Nathan le Sage,* est en vers.

Dans toute l'œuvre critique de Diderot, ce que Lessing admire le plus, c'est le réquisitoire qu'il prononce, sous des noms fictifs, contre la tragédie française, dans ce roman que les admirateurs de Diderot osent à peine avouer et que lui-même se reprochait comme une faute de jeunesse, je veux parler des *Bijoux indiscrets,* dont Lessing cite de longs passages dans la *Dramaturgie*[1] et dont il n'hésite pas à tirer ses plus forts arguments, dans sa polémique contre le théâtre français.

Lessing doit donc beaucoup à Diderot. Il lui emprunte beaucoup, et les éloges qu'il lui décerne, l'influence qu'il lui attribue sur la direction de ses propres idées sont justifiés. Toutefois cette influence n'est pas entière et absolue, comme nous venons de le montrer[2].

---

1. Nos 84 et 85.

2. Diderot de son côté n'a pas été indifférent aux mérites de Lessing, ni aux éloges qu'il en a reçus. Dans le *Journal étranger* (décembre 1761) parut une appréciation de *Miss Sara Sampson,* non signée, mais que Lessing, qui devait être informé, attribue à Diderot. Après une analyse assez détaillée de la pièce, avec des critiques mêlées d'éloges sur telle ou telle scène et sur tel ou tel personnage, Diderot reconnaît à Lessing le vrai génie dramatique. Il voudrait seulement plus de rapidité et de précision dans le dialogue ; une action et une intrigue plus serrées. En revanche il loue la vérité, le naturel, le pathétique de la pièce, et félicite dans la personne de Lessing, le théâtre allemand « d'avoir pris la grande route de la nature ». Lessing, dans sa *Dramaturgie,* mentionne ce jugement. Il accepte les critiques de Diderot, mais déclare qu'il préfère garder ses défauts, plutôt que de se soumettre au travail, ingrat peut-être, d'une refonte totale de son œuvre. Il se rappelle ce que dit Voltaire : « qu'on ne peut pas toujours exécuter ce que les amis vous conseillent ; qu'il y a des fautes nécessaires, et que pour vouloir guérir un bossu de sa bosse, il faudrait lui ôter la

L'étude approfondie que Lessing avait faite du théâtre antique et moderne, et tout ce qu'il en avait retenu; son jugement droit, qui ne se grisait pas facilement de ses propres conceptions; sa personnalité indépendante, incapable de s'absorber dans une autre, tout cela le défendait contre une imitation servile du système de Diderot. Il s'en est assimilé l'esprit général, la tendance de rapprocher le théâtre de la réalité, de la nature, de la vie domestique, en un mot tout ce qui s'accordait avec ses propres idées, tout ce qui pouvait servir l'œuvre d'affranchissement qu'il avait entreprise[1].

Mais Diderot n'est pas le seul modèle que Lessing propose à l'imitation de ses compatriotes. Shakespeare aussi, sans parler des tragiques anciens, doit être pour eux un modèle. Sans cesse il l'oppose aux tragiques français. Cependant le théâtre de Shakespeare ressemble peu à celui de Diderot. On peut même dire qu'il en est presque l'antipode. Shakespeare, c'est la tragédie idéale, héroïque, aristocratique, qui s'inspire de l'histoire, qui vit dans le passé, étrangère à la vie contemporaine et bourgeoise; qui ne met en scène que des princes, des personnages de marque; œuvre d'imagination et de poésie, ne moralisant pas, ne prêchant pas.

Comment Lessing pourra-t-il concilier ces deux conceptions du théâtre, si différentes et opposées, qui lui sont également chères, qu'il recommande avec une

vie ». « Mon enfant est bossu, ajoute Lessing, mais pour le reste, il se porte bien. » (*Dramaturgie*, n° 14.)

1. Les rapports de Lessing et de Diderot ont été très finement marqués par M. Mézières dans sa préface à la *Dramaturgie* traduite par M. Crouslé.

égale insistance? Comment mettra-t-il d'accord ces deux modèles, pour les faire servir tous deux à l'éducation dramatique de l'Allemagne? Il ne l'a pas tenté. C'est un problème qui est resté sans solution, comme beaucoup d'autres du reste qu'il a soulevés.

Diderot n'en a pas moins été pour Lessing et pour l'Allemagne un puissant ferment d'idées et de progrès, une force suggestive et inspiratrice qui a porté ses fruits ; et le mérite en revient surtout à celui qui a été son introducteur et son interprète auprès du public allemand[1].

Mais Lessing n'est pas seulement critique. Il est aussi auteur dramatique. Ses pièces, autant que ses théories, ont servi la cause du théâtre national en Allemagne. Il est donc intéressant de savoir ce que le théâtre de Lessing doit à Diderot. Il s'agit des quatre pièces : *Philotas, Minna de Barnhelm, Émilia Galotti* et *Nathan le Sage,* postérieures à l'époque où Lessing a connu les théories et les œuvres dramatiques de Diderot. Nous négligeons les fragments de pièces trop sommaires pour nous donner une indication précise.

Nous pouvons éliminer tout d'abord *Philotas,* qui est une tragédie antique, classique de forme et dont Sénèque le tragique est le vrai modèle. *Minna de Barnhelm* rentre dans la catégorie des comédies *sérieuses,* que Lessing avait adoptée comme la vraie forme de la co-

---

1. Un essayiste allemand de nos jours, critique d'art et de littérature distingué, M. Hermann Grimm, dans un ouvrage sur Gœthe dit ceci : « De Diderot nous avons reçu la première impulsion pour la formation d'un théâtre national. La comédie larmoyante nous convenait. Nous savons ce que Lessing doit à Diderot. » H. Grimm, *Gœthe,* 1er vol., p. 112 et suiv.

médie[1], où se mêlent le comique et le sentimental, poussé même jusqu'au pathétique. Ce mélange n'est pas conforme aux théories de Diderot, ni ne se rencontre dans ses pièces, où il n'y a pas le plus petit mot pour rire. Mais les deux personnages principaux : le major de Tellheim, vaillant officier mis en congé, comme beaucoup d'autres, sans solde, après la guerre de Sept ans, modèle impeccable, d'honneur et de loyauté, se croyant obligé, par délicatesse, maintenant qu'il est pauvre, de renoncer à la main de la jeune et riche héritière à laquelle il était déjà promis ; celle-ci, qui aime plus que jamais cet homme de cœur et d'honneur, qui déploie en vain son éloquence et ses séductions pour faire taire ces nobles scrupules, et, malgré une ruse habilement combinée, n'y parvient enfin que lorsque le Grand Roi, instruit de la situation imméritée du major, lui fait rendre justice et répare les torts qu'on a eus à son égard : voilà bien deux caractères à la Diderot, deux caractères *parfaits*, sans une tache, sans une défaillance, ruisselants de générosité, comme les appelle Schopenhauer (*von Edelmuth triefend*) ; à côté d'eux et comme eux, Just, le domestique du major, dévoué à son maître à la vie, à la mort ; cherchant, par un moyen ingénieusement délicat, à l'aider à son insu ; Paul Werner, le sergent, « brave et galant », offrant à son ancien supérieur le produit d'une petite propriété, sa seule fortune. Ces deux-là aussi sont de la famille de Diderot. Mais ils n'en sont que par ce côté de perfection morale ; car, pour le reste, ce sont d'excellentes et originales figures de comédie, pleines de gaieté et d'hu-

1. Voy. plus haut.

mour, transportées de leur milieu allemand sur la scène ; comme aussi la fine et espiègle Francisca, la demoiselle de compagnie de Mlle de Barnhelm, celle-là proche parente des Lisette de Marivaux ; et, pour faire contraste à tous ces honnêtes gens, la canaille d'aubergiste, *perfidus caupo*, et le Français Ricaud de la Marlinière, chevalier de l'ordre de l'Industrie, joueur trop habile et trop heureux ; caricature, sorte de bouffon, de *Gracioso*, placé là pour réjouir le parterre par son baragouin allemand, et consoler l'amour-propre germanique toujours humilié, malgré Rossbach, de la domination française ; enfin et surtout la couleur locale et allemande de la pièce, le patriotisme militaire, les souvenirs de la guerre de Sept ans, la figure du Grand Roi apparaissant dans le fond, au dénouement ; le symbolisme de l'action : la Prusse et la Saxe réconciliées devant l'autel conjugal, dans la personne des deux amoureux ; voilà ce qui appartient en propre à Lessing. En tout cas, Diderot n'a rien à y voir.

Émilia Galotti, c'est, comme on sait, la Virginie romaine modernisée, transportée à la cour d'un petit prince italien du XVIIe siècle. C'est une tragédie en prose, on peut même dire une tragédie bourgeoise ; car si la scène se passe à la cour d'un prince, l'héroïne de la pièce et sa famille, ainsi que son fiancé, sont de condition moyenne. Mais sur ce point seul, *Émilia Galotti* peut être considérée comme une application des théories de Diderot. Quant aux caractères, très étudiés, très fouillés, d'une psychologie plus subtile et plus profonde que ceux de Diderot, s'il fallait leur chercher des modèles, c'est dans le théâtre de Shakespeare qu'on les trouverait.

Nathan le Sage, la dernière œuvre de Lessing, est une pièce de circonstance, née des polémiques religieuses qui ont agité et attristé ses dernières années. Il a transporté sur le théâtre, en les incarnant dans des personnages fictifs, en les encadrant dans une action inventée, mais avec un fond historique, les idées philosophiques et religieuses qu'il avait défendues avec tant de verve ironique et de logique éloquente, dans ses pamphlets contre le pasteur Goetze. Cette pièce échappe à la classification de Diderot. Par la fable, qui nous transporte dans le lointain Orient des croisades; par plusieurs personnages, dont l'un, le sultan Saladin, est historique, et dont Voltaire a fourni les traits[1]; par quelques scènes d'un puissant pathétique; par le sérieux des idées et des sentiments qui s'y développent; et enfin par la forme du vers, *Nathan le Sage* est une tragédie. Mais par le ton, qui est le plus souvent celui de la conversation familière; par l'élément humouristique et comique qui y tient une place, elle appartient aussi à ce genre mixte qu'affectionne Lessing. Jusqu'ici rien ne rappelle Diderot, sauf, peut-être, le personnage d'Al Hafi, le trésorier démissionnaire de Saladin, philosophe brouillé avec le monde et les hommes, sorte de Diogène oriental, disciple si l'on veut de Diderot, mais de Diderot le philosophe, sans lien de parenté avec l'auteur dramatique. C'est une figure plutôt shakespearienne. Reste le personnage principal, Nathan, qui résume en lui toutes les vertus du sage et même du chrétien; qui déborde de nobles sentiments, de belles sentences; qui est comme une morale et une religion

1. Voy. *Critique dramatique*, ch. VI. *Voltaire et son théâtre.*

en action. Voilà bien un caractère parfait, que Diderot peut revendiquer comme sien.

S'il y a donc du Diderot dans le théâtre de Lessing, il y a bien autre chose encore. Lessing l'auteur dramatique, pas plus que Lessing le théoricien et le critique, n'est le disciple de Diderot, dans le sens exclusif et absolu du mot. Dans son théâtre éclectique se retrouvent toutes les influences qui, successivement et simultanément, ont agi sur lui. On y rencontre avec Diderot, et avant lui, Plaute et la comédie antique; Molière, Destouches, Marivaux et la comédie française; Shakespeare et le théâtre anglais, sans compter, bien entendu, tout ce qu'il doit à lui-même, à ses réflexions, à ses études, à son inspiration personnelle.

Comme la question des caractères dans la comédie et dans la tragédie que nous ne touchons ici qu'en passant, est un point des plus importants de l'esthétique dramatique, nous lui consacrons un chapitre spécial[1], où nous retrouverons encore en présence Lessing et Diderot.

1. Chapitre VI.

CHAPITRE V

La tragi-comédie. — Lope de Vega.

S'il fallait une nouvelle preuve de l'indépendance de Lessing vis-à-vis des doctrines dramatiques de Diderot, et de l'esprit d'éclectisme qui le guide dans ses jugements sur le théâtre, aussi bien que dans ses propres pièces, nous trouverions cette preuve dans l'appréciation qu'il fait, dans la *Dramaturgie,* du théâtre espagnol et des théories de son plus illustre représentant, Lope de Vega.

De bonne heure déjà, dans ses premières publications sur l'art dramatique, nous voyons Lessing s'intéresser au théâtre étranger, anglais, italien et espagnol, et préoccupé d'y chercher des éléments propres à féconder et à renouveler celui de son pays.

Pendant son premier séjour à Berlin, il avait étudié l'espagnol avec son ami et collaborateur Mylius. En 1752 il publie la traduction de l'*Examen de Ingenios para las sciencias,* de Jean Huart (Examen des crânes pour l'étude des sciences). En 1754, dans la *Theatralische Bibliothek* (n° 1) figure l'extrait d'une tragédie espagnole : la *Virginia,* d'un auteur contemporain, Don Augustino de Montano. Les deux traductions sont précédées chacune d'une préface.

La littérature espagnole était très peu connue alors en Allemagne, et Lessing a le mérite d'y avoir, un des premiers, intéressé ses compatriotes. A Hambourg pen-

dant son séjour, il continua de s'en occuper. Cette ville, cosmopolite par ses relations commerciales avec les pays étrangers, particulièrement avec l'Espagne, par mer, lui offrait de nombreuses occasions d'acheter et de collectionner des ouvrages espagnols, surtout des comédies, « car, dit-il dans une lettre, rarement un Hambourgeois qui a fait fortune à Cadix, en est revenu sans rapporter quelques comédies. »

Il devait donc naturellement éprouver la tentation de parler du théâtre espagnol dans sa *Dramaturgie*. Mais aucune pièce espagnole n'était représentée sur la scène de Hambourg. Ce n'était pas une raison de s'en abstenir, surtout dans la seconde partie de la *Dramaturgie*, où Lessing ne s'occupe plus guère des pièces représentées, que pour y rattacher des considérations et des dissertations théoriques. Le prétexte ne fut pas difficile à trouver. Une médiocre tragédie de Thomas Corneille, le *Comte Essex*, l'avait amené à établir un parallèle avec la tragédie similaire de l'Anglais Banks. Cette tragédie, à son tour, le conduit à une pièce espagnole d'un auteur inconnu[1] : *Dar la vida por su donna, e el Conde de Sex* (Mourir pour sa dame ou le comte d'Essex). Lessing, qui ne lâche pas de sitôt un sujet qui l'intéresse, consacre huit numéros à l'analyse de cette pièce, qui n'est pas plus intéressante que beaucoup d'autres du même

1. Lessing et plusieurs critiques après lui ont cherché l'auteur de cette pièce anonyme, et l'ont attribuée les uns au Portugais don Juan de Noirtos Fragoso, qui vivait au milieu du XVIIe siècle, d'autres même au roi Philippe IV. Mais de nos jours un historien de la littérature espagnole qui fait autorité en la matière, M. de Schack, dans son ouvrage : *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (1845-1846), a établi que l'auteur en question est Antonio Coello ou Cuello, mort en 1652. (*Dramaturgie*, Ed. Schrœter et Thiele, p. 351.)

genre. Il constate lui-même que les vraies pièces espagnoles ressemblent tout à fait à celle-ci. On y trouve les mêmes beautés et les mêmes défauts, et les défauts sont bien plus visibles que les beautés, qui consistent dans l'originalité de la fable, dans l'ingéniosité de l'intrigue, dans de nombreux coups de théâtre toujours nouveaux, dans des situations peu ordinaires, des caractères bien posés et conservés jusqu'au bout, et souvent dans la dignité et la force de l'expression. On peut trouver que ce n'est pas peu de chose; mais pour Lessing ces qualités ne sont pas les plus hautes. D'ailleurs, dit-il, « elles s'exagèrent facilement dans toutes les pièces espagnoles, jusqu'au romanesque, jusqu'à l'aventureux et le faux » :

S'il en est ainsi, ce ne serait pas la peine d'avoir donné une si longue et minutieuse analyse d'une pièce si médiocre. Mais Lessing ne s'arrête pas à cette considération. Cette pièce n'est encore pour lui qu'un prétexte pour parler du théâtre espagnol en général, et pour dire son mot sur un de ses éléments caractéristiques, savoir : le mélange du comique et du tragique.

Avant d'aborder cette question, il ne peut s'empêcher de dauber en passant sur la tragédie française, qu'il a toujours en vue, même lorsqu'il parle du théâtre étranger.

Ces beautés, ou plutôt ces défauts, qu'il signale dans les pièces espagnoles, sont à ses yeux ceux des pièces françaises, « qui n'ont pour elles que d'être plus régulières. Elles ont encore pour elles, dira-t-on, les convenances (*Anständigkeit*) ! Oui, sans doute, leurs intrigues sont plus convenables, mais plus uniformes ; leurs coups de théâtre plus convenables, mais plus usés ; leurs situa-

tions plus convenables, mais plus forcées. Toujours les convenances[1]. »

Nous rencontrons ici et ailleurs encore, quand Lessing attaquera de front la tragédie française, cette tactique qui consiste à envelopper dans un jugement général et à condamner en bloc toutes les tragédies françaises, sans distinguer entre les chefs-d'œuvre des maîtres et les médiocres productions de leurs imitateurs; entre celles où domine l'influence espagnole, et celles que l'antiquité a inspirées. Mais ce n'est là qu'un coup de griffe donné en passant. La question importante à laquelle Lessing veut arriver, c'est le mélange du tragique et du comique, ce dernier représenté par le bouffon, le *Gracioso*, par Cosme, l'Arlequin espagnol. Si ce mélange péchait seulement contre les convenances théâtrales, « contre cette étiquette et ce cérémonial hypocrite qui doit faire croire à la majorité des hommes qu'un petit nombre d'entre eux est d'essence supérieure, certes, il accepterait volontiers la succession la plus absurde de grandeur et de bassesse, de sérieux et de déraison, de noir et de blanc, plutôt que cette froide uniformité qui, au nom du bon ton, du beau monde, des usages de cour et d'autres pauvretés, nous endort infailliblement[2] ». Mais il ne s'agit pas de cela. La question doit être examinée sérieusement, philosophiquement.

Lope de Vega, le véritable créateur du théâtre espagnol, trouvait déjà établi, consacré par l'usage et la tradition, ce mélange du comique et du tragique. Il ne l'approuvait aucunement. Dans son poème didac-

1. N° 69.
2. N° 69.

tique : *l'Art nouveau de faire des comédies*[1], il reconnaît « que le tragique mêlé au comique, Sénèque fondu avec Térence, produit un monstre semblable au Minotaure de Pasiphaé ». Mais il s'y résigne, par la raison que le public ne se plaît qu'aux pièces qui sont à moitié sérieuses, à moitié comiques. La nature d'ailleurs ne nous enseigne-t-elle pas cette variété, d'où elle tire une partie de sa beauté[2] ?

C'est ici que Lessing entame la discussion : Est-il vrai que la nature nous offre le modèle de ce mélange du sublime et du trivial, du sérieux et du bouffon, de la tristesse et de la gaîté ? Dans ce cas, ce ne serait plus là un défaut qu'on doive chercher à excuser ou à atténuer. Ce serait au contraire une qualité qu'il faut conserver et louer ; car imiter la nature n'est jamais un défaut[3].

La même opinion sur la rencontre, dans une même pièce, de l'élément tragique et de l'élément comique, est soutenue également par un des plus célèbres et des plus populaires écrivains allemands, dont le souple génie a su se plier à tous les genres et suivre toutes les évolutions de la littérature du XVIII[e] siècle, par Wieland.

A ses débuts, Lessing, alors à Berlin, l'avait d'abord assez malmené dans les *Lettres sur la littérature*, mais avait ensuite salué avec joie sa conversion à des idées plus saines[4]. Depuis, Wieland était devenu un des plus brillants écrivains de l'Allemagne. Traducteur de Shakespeare qu'il a le premier fait connaître à l'Allema-

1. *Rimas con el nuevo arte de hazer comedias* (Madrid, 1609-1623).
2. *Dramaturgie*, n° 69, Éd. Schrœter et Thiele.
3. *Ibid.*
4. Voy. *Critique littéraire*, chap. II.

gne[1]; dans son roman satirique et humoristique, *Agathon,* il défend son poète et d'autres encore qu'on a blâmés, et à tort, de mêler dans la même pièce et dans le même rôle, et souvent dans la même scène, le rire et les larmes, la plaisanterie et le pathétique; car précisément par là ces pièces sont des représentations fidèles de la vie.

« En effet, dit Wieland, ces surprises, ces incohérences, ces contradictions, nous les rencontrons à chaque pas dans la vie, où souvent les plus grands effets sont produits par les causes les plus futiles ; où les choses sérieuses sont traitées avec légèreté, les choses insignifiantes avec gravité !

« Et Arlequin, ce personnage si important dans les tragédies comiques, plût à Dieu qu'on ne le rencontrât qu'au théâtre ! Combien de fois les plus grands événements sur la scène du monde n'ont-ils pas été représentés avec Arlequin et, ce qui est plus grave, par Arlequin ! Combien de fois les actions les plus importantes, les entreprises les plus sages ou les plus courageuses, n'ont-elles pas été arrêtées ou déjouées par quelque méchant tour d'un Arlequin qui, sans porter sa culotte et sa veste, en avait tout à fait le caractère[2] ! »

Cette apologie du théâtre romantique, espagnol et anglais, et aussi du vieux théâtre allemand, n'était pas pour déplaire à Lessing, et la justification d'Arlequin, tentée par lui-même dans la *Dramaturgie*[3], a toute son approbation. Néanmoins, il ne voit dans l'explication

1. Lessing, dans la *Dramaturgie* (n° 15), loue et recommande la traduction de Wieland.
2. *Ibid.*
3. N° 18. Voy. chap. IV.

de Wieland qu'une boutade spirituelle, mais qui ne résout pas la question et laisse subsister une grave équivoque. Car enfin, si l'exemple de la nature qu'on allègue doit justifier dans l'art dramatique le mélange du tragique et du bouffon, cet exemple pourra servir également à justifier toutes les monstruosités, toutes les combinaisons dépourvues d'ordre et de raison. L'imitation de la nature, ou bien n'est pas le principe de l'art, ou bien l'art ainsi compris ne sera plus l'art véritable, mais un art inférieur, « comme celui qui consiste à reproduire dans le plâtre les veines colorées du marbre ». Les productions les plus bizarres ne le seront jamais au point de ne pas paraître naturelles. Celles-là seules alors ne le seront plus, où domineront la symétrie, la régularité, la proportion, en un mot tout ce qui dans les autres arts mérite ce nom. Le mal vient de ce qu'on est loin de s'entendre sur l'imitation de la nature. Pour les uns, tout ce qui existe dans la nature, sans exception, mérite d'être imité et d'être reproduit par l'art. Cela c'est le réalisme absolu et radical. D'autres veulent qu'on n'imite que la belle nature. Ils admettent donc implicitement que tout ce qui est naturel n'est pas nécessairement beau, et que l'on doit faire une distinction et un choix. Mais ils n'entendent pas non plus que l'art, comme chez les Grecs, ait la prétention d'embellir la nature, de la refaire, de la corriger.

Ainsi les uns ne veulent rien enlever à la nature ; les autres ne veulent pas qu'on y ajoute rien. A ceux-là doivent plaire les pièces du vieux théâtre, où tout se rencontre, où tout est mêlé et confondu ; tandis que ceux-ci trouveront difficilement du plaisir aux pièces

des anciens. Nous voyons, par l'exemple de Lope de Vega, que ceux-là même qui justifient, par sa ressemblance avec la nature, ce mélange gothique d'éléments disparates dans le drame, ne l'admettent pas en principe; et, d'autre part, ceux qui rejettent toute tentative d'embellir la nature, se plaisent cependant aux beautés du théâtre grec. D'où cela vient-il et comment expliquer cette inconséquence? Lessing voit la difficulté et en trouve la solution. Il s'agit de bien déterminer la vraie nature de l'imitation, et Lessing le fait avec autant de précision que d'originalité, et l'explication vraiment philosophique qu'il donne, résout, ce semble, l'antinomie apparente entre les droits de la réalité et les lois de l'art : « Imiter la nature, comme le prétendent les auteurs de ces drames incohérents, ce n'est pas véritablement l'imiter ; c'est en reproduire un côté seulement, le côté extérieur, l'apparence, sans tenir aucun compte de nos facultés, de nos dispositions intimes. Dans la nature, tout est dans tout. Toutes choses se mêlent, s'entre-croisent, se transforment les unes dans les autres. Mais cette infinie variété n'est un spectacle que pour une intelligence infinie. Pour que des intelligences bornées comme les nôtres puissent en jouir, il a fallu nous donner la faculté d'imposer à cette variété, des limites qu'elle n'a pas; de distinguer, de séparer tous ces éléments confondus; de diriger notre attention sur tel point ou tel autre : c'est la faculté d'abstraction, sans laquelle nous serions accablés, étouffés sous la multitude d'impressions et de sensations qui à chaque instant nous arrivent. En réalité nous ne sentirions rien, nous ne vivrions pas. Notre existence ne serait qu'un rêve, sans conscience que nous rêvons. Or, cette

opération d'abstraction, l'art dans le domaine du Beau la fait pour nous et nous évite ainsi un pénible effort. Tous les éléments d'un objet ou d'un ensemble d'objets, dans le temps ou dans l'espace, que nous voudrions séparer, l'art les sépare et les reproduit dans un ensemble nouveau, avec autant de clarté et de précision que le permet le sentiment qu'il s'agit de provoquer en nous. Sommes-nous témoins d'une action importante ou touchante, et qu'une autre action insignifiante vienne la traverser, nous cherchons autant que possible à éviter la distraction qu'elle nous donnerait. Nous en faisons abstraction; et il nous répugne alors de trouver dans l'art ce que nous cherchons à écarter dans la réalité. Mais lorsqu'une action non seulement suit une autre action, mais en découle nécessairement; lorsque le sérieux produit le rire et que la tristesse fait naître la joie, ou réciproquement; de telle façon qu'il nous est impossible de les séparer par l'abstraction, alors non plus nous ne demandons à l'art de le faire ; et l'art sait tourner cette impossibilité même à son avantage[1]. »

Nous reproduisons en entier cette démonstration très logique, très serrée, qui établit, à notre avis, les vraies conditions et les vraies limites que l'esthétique et la psychologie imposent à l'imitation de la nature dans les beaux-arts ; et résout également la question du mélange du tragique et du comique dans le drame. La théorie de Lessing condamne le drame ultra-réaliste, et justifie le drame qui veut être également fidèle à la nature et à l'art. Enfin, pour revenir à notre point de départ, nous

1. N° 70.

avons une preuve décisive que Diderot a trouvé dans Lessing un admirateur et un disciple, mais qui, sur des points très importants, n'a pas hésité à se séparer de son maître pour garder son indépendance et son originalité.

CHAPITRE VI

Les caractères dans la comédie et dans la tragédie.

I

Aristote, au chapitre VI de sa *Poétique,* où il énumère les parties constitutives de la tragédie, donne la première place à l'action, à la composition de la fable, la seconde seulement aux mœurs, à ce que nous appelons aujourd'hui les caractères.

« L'action dans la tragédie n'est pas représentée en vue des caractères, mais les poètes se servent des caractères pour représenter l'action. L'action est donc le but de la tragédie. Or, le but en toutes choses est ce qu'il y a de plus important. Donc, sans action, il n'y a pas de tragédie, mais il peut y en avoir sans mœurs. »

Aristote a raison dans un sens. L'action est assurément la condition indispensable de toute œuvre dramatique, de par sa définition même. Sans action, elle n'existerait pas. Mais il ne s'ensuit pas qu'elle en soit la partie la plus importante au point de vue de l'art, de l'intérêt et du plaisir esthétique que nous cherchons au théâtre. Pour l'être humain, la vie physique est aussi la condition nécessaire, absolue de la vie morale. En résulte-t-il pour cela que la vie physique soit le but et la fin dernière et, par conséquent, l'élément le plus important de notre existence, et que la vie morale n'ait qu'une importance secondaire ?

Sans doute, il n'y a pas de drame sans action, et sans action point de caractères, car c'est l'action qui amène les caractères sur la scène; elle est la raison d'être de leur présence. Mais, d'autre part, les caractères sont aussi la raison d'être de l'action, car les situations, les péripéties, les catastrophes qui constituent l'action dramatique, sont produites le plus souvent par les caractères dont elles sont la conséquence. Ce sont les caractères qui font qu'une pièce est tragique ou comique. Le jaloux Othello sera le héros terrible d'une tragédie; le jaloux Georges Dandin le héros ridicule d'une comédie.

Ce n'est pas qu'Aristote ait méconnu l'importance des caractères. Ce qu'il dit de la différence entre la poésie et l'histoire; les règles qu'il donne pour le choix des personnages les plus propres à produire les effets de la tragédie; tout cela s'applique aux caractères, et l'esthétique dramatique moderne en a fait son profit.

Néanmoins, dans le théâtre antique, dont la *Poétique* d'Aristote est la théorie, les caractères tiennent moins de place, dans la conception des poètes aussi bien que dans les préoccupations des spectateurs, que dans le théâtre moderne.

Le développement plus intense de la vie intérieure, les progrès de la science et de l'analyse psychologiques; l'intérêt universel qui s'attache de nos jours à l'étude de l'homme moral et aux problèmes multiples de son existence individuelle et sociale; l'essor puissant de la poésie lyrique et du roman, expliquent et justifient cette préférence.

Ce qui nous intéresse aujourd'hui dans une œuvre dramatique, c'est surtout la peinture des caractères; ce

que nous y cherchons, c'est nous-mêmes. L'action, les situations, les péripéties, les complications d'une intrigue, nous intéressent sans doute aussi, mais ne satisfont que notre curiosité. Le plaisir qu'elles nous donnent, est un plaisir d'ordre inférieur. Les enfants, les natures peu cultivées, grossières ou naïves, s'intéressent à un événement pour lui-même, parce qu'il est nouveau, parce qu'il frappe leur imagination et leur ménage des émotions et des surprises. La scène extérieure et visible suffit à leur bonheur. Mais il est un plaisir supérieur, plus délicat et plus vif à la fois : c'est celui que nous donne le spectacle de la vie intérieure des personnages, de leurs pensées, de leurs sentiments ; qui nous fait assister au développement et au conflit de leurs passions contraires. C'est l'action encore, et c'en est même la partie la plus dramatique : l'action vue par le dedans, s'accomplissant sur la scène intime de l'âme, avant de se manifester au dehors par des mouvements et des actes matériels. C'est le mécanisme intérieur de l'horloge. Celui qui ne suit que la marche de l'aiguille qui parcourt le cadran n'en voit que la moitié, la partie la plus intéressante, et qui explique tout le reste, lui échappe.

Dans la conception et dans la peinture des caractères, bien plus que dans l'invention et dans la disposition de la fable, le poète peut montrer la puissance créatrice de son imagination. L'action est du domaine commun ; elle appartient à tous. Le plus souvent l'histoire la fournit ; le poète n'a qu'à la disposer pour la scène.

Inventer une action, en agencer les différentes parties ; nouer et dénouer ingénieusement une intrigue ; tirer d'un événement connu des situations pathétiques

ou comiques, voilà certes un talent qui a son prix et qu'il ne faut pas dédaigner. Néanmoins, le premier rang n'appartient pas même aux plus habiles arrangeurs, constructeurs ou charpentiers dramatiques, mais à ceux qui ne nous montrent pas seulement des personnages qui agissent, mais des personnages qui parlent, qui nous expliquent pourquoi ils sont là, pourquoi ils agissent, et en même temps s'expliquent eux-mêmes; qui ne nous disent pas seulement ce qu'ils font, mais ce qu'ils sont; qui nous laissent voir ce qui se passe en eux, qui, en un mot, sont des âmes, des caractères et non pas des mannequins automatiques. Voilà les vrais maîtres de l'art dramatique, les créateurs d'êtres vivants, de personnes morales, pure substance de leur génie, leur idéale et immortelle progéniture.

C'est aussi par la façon originale de concevoir et de former les caractères, par le plus ou moins de profondeur et de délicatesse, de généralité ou d'individualité, de réalisme ou d'idéalisme, de psychologie ou de physiologie, que se distinguent les époques, les écoles, les systèmes dramatiques, et que se révèle le génie original de chaque poète.

Combien n'a-t-on pas fait de tragédies, de drames sur le même sujet? Combien d'Iphigénie, d'Oreste, de Jeanne d'Arc, de Marie Stuart, de don Juan? Combien de types d'avare, de dissipateur, de tartufe n'a-t-on pas produits sur la scène? Il n'est pas un nom important de l'histoire, pas un ridicule ou un vice marquant, qui n'ait inspiré plusieurs poètes. Par quoi ces sujets, souvent traités et qui pouvaient paraître épuisés, ont-ils été rajeunis, ont-ils suscité des œuvres originales, sinon par la peinture des caractères auxquels le génie, aidé

par l'observation de la vie et des hommes, a su donner une vie, une physionomie, une beauté nouvelles ?

Pour l'interprète des créations du poète, pour l'acteur qui les personnifie et les fait vivre sur la scène, les caractères sont la partie la plus élevée, la plus difficile aussi, de son art. Là il peut donner la vraie mesure de son talent et de sa science. Là il est véritablement le collaborateur du poète. Le personnage qu'il représente est, dans une certaine mesure, sa création, et, plus d'une fois, en étudiant, en creusant ses rôles, il lui arrive de transformer, de moderniser, telle figure traditionnelle, et dont l'interprétation paraissait définitivement fixée ; de la présenter sous un aspect nouveau, et de lui procurer ainsi un regain de jeunesse et de succès.

On pourrait donc aujourd'hui, sans soulever aucune objection, renverser l'ordre établi par Aristote, et, dans l'énumération des différentes parties du drame, donner la première place, au point de vue de la valeur poétique et du plaisir esthétique, aux caractères.

Toutefois, l'importance légitime accordée aux caractères dans le drame ne doit pas faire oublier que les caractères ne sont pas tout le drame et qu'ils ont besoin de l'action comme du terrain solide où ils doivent se mouvoir et se développer. Ce point a été négligé, surtout dans le théâtre allemand, et particulièrement dans l'école romantique, qui s'est trop souvent complu dans l'étude philosophique des caractères, au détriment de l'action. On a eu des drames pour la lecture, mais peu propres à la représentation, et plus d'une fois la critique a dû rappeler Aristote, à ces poètes trop épris de psychologie ou de lyrisme.

Lessing, dans sa *Dramaturgie,* sans se mettre, sur ce point, en opposition déclarée avec Aristote, est cependant trop pénétré de l'esprit du théâtre moderne, pour ne pas regarder les caractères comme la partie la plus importante de l'art dramatique. En effet, dans les jugements qu'il porte sur les pièces et les auteurs, dans sa polémique sur la tragédie française, c'est aux caractères qu'il s'attache et qu'il s'attaque presque toujours, et il saisit toutes les occasions pour traiter avec développement les questions théoriques qui s'y rapportent.

Une preuve de l'importance que Lessing attribue aux caractères dans le drame, c'est que, sur ce point, il se sépare de Diderot. On sait l'admiration qu'il professe pour l'auteur du *Fils naturel* et du *Père de famille.* Il lui a fait les honneurs de la scène allemande ; il reconnaît qu'après Aristote, c'est lui qui a eu la plus grande influence sur la direction de ses idées, et, dans la bouche de Lessing, ce n'est pas un médiocre hommage[1]. Mais lorsque Diderot, dans son ambition de renouveler et de régénérer le théâtre, émet sur l'emploi des caractères des idées qui ne sont pas d'accord avec celles de Lessing, celui-ci n'hésite pas à le combattre[2].

Dans le troisième Entretien sur le *Fils naturel,* Diderot se demande quels seront les sujets qui conviennent au genre sérieux, distinct de la comédie et de la tragédie, et dont il se flatte d'être l'inventeur. Les caractères sur lesquels vit la comédie, il n'en veut plus ; c'est un fonds épuisé. « Il n'y a dans la nature humaine qu'une

1. Sur les rapports de Lessing et de Diderot, v. le chapitre sur le *Laocoon* et celui sur la *Comédie sérieuse et sentimentale,* et le *Drame bourgeois.*

2. *Dramaturgie,* nos 86-95.

douzaine tout au plus de caractères comiques marqués de grands traits, et les petites différences qui se remarquent dans les caractères ne peuvent être maniées aussi heureusement que les caractères tranchés. » Il en conclut que les caractères doivent être remplacés par les conditions, les professions, ou du moins « devenir l'objet principal, tandis que les caractères ne seront que l'accessoire[1] ». On mettra donc sur la scène, non plus l'avare, le misanthrope, le méchant ; mais l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le magistrat, le financier, etc., et, en outre, toutes les relations de parenté : le père, l'époux, la sœur, les frères. Diderot, enchanté de son invention, voit là une source nouvelle et intarissable de sujets intéressants. « Qui verra la fin d'un genre, dont les conditions seront le fond. Il s'en forme tous les jours de nouvelles[2]. »

Lessing ne peut admettre ni cette proscription de caractères, ni l'introduction des conditions pour les remplacer, du moins comme élément principal. Il s'appuie sur le jugement d'un contemporain de Diderot, d'un adversaire de l'*Encyclopédie,* de Palissot, l'auteur de la comédie des *Philosophes,* qui, dans ses *Petites lettres sur de grands philosophes,* fait de sérieuses objections à cette théorie nouvelle. Lessing adopte ses critiques, les fait siennes, les traduit et les cite au long.

Palissot d'abord nie que la nature soit si pauvre en caractères originaux que le prétend Diderot. Molière en voyait encore beaucoup autour de lui, comme le prouve un passage de l'*Impromptu de Versailles*[3], et Palissot lui-

1. *Œuvres de Diderot,* Ed. Garnier, t. VII, p. 150 et suiv.
2. *Ibid.*
3. Acte 1er, sc. III.

même en cite quelques-uns, observés ou imaginés par lui : « l'homme déplacé, l'homme fin, dont la finesse échoue toujours contre la naïveté d'un homme simple ; le faux philosophe, l'homme singulier, manqué par Destouches, le Tartufe de société, comme on fait celui de religion[1] ».

D'ailleurs, s'il est vrai que les caractères comiques soient en si petit nombre et qu'ils aient déjà été traités, Diderot espère-t-il que les conditions remédieront à cet embarras? « Si je choisis un de ces sujets, dit Palissot, parlant par la bouche de Lessing, le magistrat par exemple, il faudra bien que je lui donne un caractère : il sera triste ou gai, grave ou frivole, affable ou brusque, et ce sera ce caractère qui en fera un personnage réel, qui le tirera de la classe des abstractions métaphysiques. Voilà donc le caractère qui redevient la base de l'intrigue et de la morale de la pièce, et la condition n'est plus que l'accessoire. Il en est de même de tous les sujets proposés. » Palissot ajoute : « Le projet de l'auteur n'est donc qu'une chimère et l'une des plus bizarres peut-être qui aient jamais pris naissance dans une tête humaine[2]. »

Mais l'admiration et le respect que Lessing professe pour Diderot, malgré cette dissidence, ne lui permettent pas d'accepter cette sévère condamnation. Aussi ne cite-t-il pas cette dernière phrase. Il prête même à Diderot une réponse à la critique de Palissot : « Sans doute, pourrait répondre Diderot, je veux donner à mes personnages un caractère individuel, mais un caractère qui

1. *Œuvres de Palissot*, t. Ier, p. 514.
2. *Ibid.*, p. 511 et 512.

soit non pas en opposition, mais en harmonie avec leur condition. Ainsi, s'il s'agit d'un juge, il ne dépendra pas de moi de le faire sérieux ou frivole, affable ou brusque; il sera nécessairement sérieux, affable, et toujours en proportion de ce que la situation exige. » Seulement cette harmonie entre la condition et le caractère présente un danger qui n'échappe pas à Lessing.

Ces caractères ainsi conçus, seront ce qu'on appelle des caractères parfaits, invraisemblables et hors nature, que leur perfection même rend monotones et fastidieux à la longue, incapables de nous intéresser. Diderot n'a pas su éviter cet écueil dans son *Fils naturel* et dans son *Père de famille*[1].

En outre, Diderot prétend aussi rompre avec le procédé habituel des auteurs comiques, qui opposent au caractère principal un caractère contraire qui lui sert de repoussoir et, par ce contraste même, le met en lumière et fait saillir plus fortement les traits de sa physionomie.

« Le véritable contraste, ajoute Diderot, est celui des caractères avec les situations, celui des intérêts avec les intérêts. Le contraste entre les caractères existe rarement, la différence très souvent. »

Ce seront donc des caractères différents que l'auteur comique devra mettre sur la scène.

Si deux caractères contrastants étaient dessinés avec la même force, Diderot affirme qu'ils rendraient le sujet de la pièce équivoque et douteux, et, pour cette raison,

---

1. Dans un chapitre précédent (ch. IV) où nous établissons ce que Lessing, auteur dramatique, doit à Diderot, nous montrons qu'il n'a lui-même pas échappé à ce défaut.

il condamne la comédie des *Adelphes* de Térence, où le contraste entre les deux pères, Micio et Demea, est si fortement marqué, qu'on ne sait plus lequel des deux est le personnage principal, et auquel des deux doit s'attacher la sympathie du spectateur.

Lessing, sans admettre la justesse de cette critique, donne raison à Diderot, quant au principe, et croit comme lui qu'il vaut mieux que les caractères soient différents au lieu d'être opposés. « Les caractères opposés sont moins naturels et ajoutent à ce vernis romantique qui fait si rarement défaut aux sujets dramatiques. Pour une société dans la vie commune, où se rencontre ce contraste des caractères aussi prononcé que le désire l'auteur comique, il s'en trouvera mille où ces caractères ne sont que différents[1]. »

Cependant Lessing voit plus juste que Diderot. Il fait une réserve qui corrige ce que l'opinion qu'il vient d'approuver a de trop absolu.

« Il est certain aussi que les caractères qui dans un milieu paisible ne paraissent que différer entre eux, se mettent d'eux-mêmes en opposition, du moment que des intérêts contraires les mettent aux prises. Bien plus, il est naturel alors qu'ils s'efforcent de paraître encore plus éloignés les uns des autres qu'ils ne le sont en réalité. L'homme vif sera feu et flamme contre celui dont la conduite lui paraîtra tiède ; et le tiède deviendra froid comme glace, pour laisser l'autre commettre toutes les imprudences dont il pourra tirer avantage. »

Lessing est dans le vrai, et, sans le vouloir, il défend ici Molière et le *Misanthrope* contre ceux qui trouvent

---

1. *Dramaturgie*, n° 86.

invraisemblable l'amitié entre deux caractères aussi opposés qu'Alceste et Philinte[1].

Quant à l'idée elle-même émise par Diderot, d'introduire les professions sur la scène, elle contient certainement une part de vérité, et a été mise à profit par le théâtre contemporain. Nos auteurs ont renoncé à ces types généraux et abstraits, désignés seulement par le trait ou le défaut saillant de leur caractère. Aujourd'hui les personnages de nos pièces ont une profession, un état, une position sociale; ils sont quelqu'un et ils sont quelque chose. Par là, ils tiennent de plus près au monde réel; ils sont plus vivants. Mais ils n'en ont pas moins leur caractère humain, qui est toujours l'essentiel, quoi qu'en dise Diderot. Seulement, ce caractère n'est plus une abstraction; il prend une forme plus concrète, plus déterminée. La condition sociale des personnages influe sur leur caractère, leur imprime sa marque, leur donne une tournure, une allure, une physionomie particulières et ajoute par conséquent à la vérité et à la variété des portraits.

En mettant les professions sur la scène, et en leur donnant une importance prépondérante, Diderot va à l'encontre de sa philosophie et de sa conception même de l'art dramatique. Ce qu'il demande avant tout au théâtre, c'est de nous montrer la nature humaine dans sa franchise et son intégrité. Or la profession c'est ce que la société et la civilisation ajoutent et imposent à

1. « Si Philinte n'existait pas, il naîtrait de l'exagération même d'Alceste, et tout près de lui, non pour le faire valoir, mais parce que c'est le propre des caractères excessifs d'engendrer leurs contrastes ne fût-ce que par contradiction. » Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. IV, § 4. Diderot, Théorie de la comédie sérieuse.

l'homme, l'élément factice qui se superpose à la nature. La profession n'intéresse en définitive que ceux qui en sont. C'est l'homme lui-même que nous voulons voir sur la scène.

Mais Lessing n'en a pas fini encore avec Diderot et avec ses théories dramatiques.

Dans le troisième Entretien sur le *Fils naturel,* où il expose sa nouvelle poétique du théâtre, Diderot établit la différence entre le genre comique et le genre tragique, qui, selon lui, consiste en ceci : que le genre comique a pour objet des espèces, c'est-à-dire des types généraux, et le genre tragique des individus.

« Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme ; c'est ou Régulus ou Brutus ou Caton et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie si particulière qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance et dégénérerait en satire[1]. »

Appliquant cette théorie à un exemple concret, Diderot critique Térence qui, dans sa comédie d'*Heautontimoroumenos* (le bourreau de soi-même), nous présente un caractère si extraordinaire, si exceptionnel, « que la plus grande ville, dans le cours d'un siècle, n'en offrirait pas un exemple ».

Lessing défend Térence ou plutôt Ménandre, le véritable auteur de cette comédie, contre Diderot, et lui reproche d'être, à son tour, tombé dans le même défaut. Son *Fils naturel* Dorval, n'est-ce pas là un carac-

1. Troisième Entretien. *Œuvres*, t. VII, p. 188.

tère vraiment rare, exceptionnel et même invraisemblable, comme le témoigne le récit qu'il fait lui-même de sa vie et de ses malheurs? Ne pas connaître ses parents, ses frères et sœurs, cela n'est pas trop extraordinaire. Mais passer trente années de sa vie, errant dans le monde, sans avoir rencontré nulle part une âme compatissante, une affection, voilà ce qui est bien invraisemblable, bien étrange[1]! Diderot a donc lui-même péché et très gravement contre l'obligation qu'il impose à la comédie, de ne présenter que des caractères généraux, des espèces.

Il pourrait, il est vrai, comme le remarque Lessing, échapper à ce reproche d'inconséquence, en alléguant que Dorval n'est pas, à vrai dire, un caractère comique. Le genre sérieux auquel appartient le *Fils naturel*, et dont Diderot se proclame l'inventeur, n'est ni tragédie, ni comédie; il tient le milieu entre les deux. Les caractères qu'il produit sur la scène doivent donc aussi tenir le milieu entre l'individualité des caractères tragiques et la généralité des caractères comiques. Dorval, quoique plus individuel qu'un personnage de comédie, ne l'est pas autant que le personnage historique d'une tragédie.

Mais la question est précisément de savoir si la théorie de Diderot est vraie, si la tragédie doit nous montrer des individus et la comédie des types. Au premier abord il paraît bien qu'il en est ainsi. La tragédie repose sur des événements historiques, vrais ou supposés vrais, et ses personnages sont des êtres réels qui ont reçu, et qui portent un nom connu : c'est César, c'est

1. Le *Fils naturel*, acte IV, sc. III. *Œuvres* de Diderot, t. VII.

Brutus, c'est Britannicus; tandis que les personnages de la comédie sont des personnages inventés, fictifs, qui représentent toute une classe d'individus : c'est l'avare, le misanthrope, le tartufe, le glorieux, le méchant, etc. Et cependant cette théorie paraît fausse à Lessing; c'est-à-dire que, selon lui, la généralité typique n'appartient pas seulement aux personnages de la comédie, mais également à ceux de la tragédie, malgré leur physionomie individuelle, malgré leur personnalité et leur nom historiques. C'est encore à Aristote qu'il s'en rapporte, et auquel il demande des arguments pour réfuter la théorie de Diderot. Aristote, en effet, dans le 9e chapitre de la *Poétique,* fait consister la tâche du poète, non pas à représenter ce qui est arrivé réellement, mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon les lois de la vérité et de la nécessité ; et en cela consiste précisément la différence entre l'historien et le poète : l'historien représente ce qui est arrivé réellement, tandis que le poète montre comment quelque chose peut arriver. La poésie est donc plus philosophique, plus élevée que l'histoire, car elle représente le général (τὸ καθόλου), l'histoire, le particulier. Or, le général est ce que tel ou tel, suivant son caractère, aura dit ou fait selon la vraisemblance ou la nécessité[1]. »

Cette conformité des actions à la vraisemblance et à la nécessité, c'est-à-dire aux lois, aux conditions, qui régissent la nature humaine, voilà ce qui donne aux créations du poète, et surtout du poète dramatique, cette généralité humaine typique que Diderot revendique pour la comédie, mais qu'il refuse à la tragédie.

---

1. *Poétique,* ch. IX.

Aristote cependant ne fait ici nulle différence entre l'une et l'autre. Ce qu'il dit s'applique à la tragédie aussi bien qu'à la comédie, et même à l'épopée, à la poésie en général. « Pour la comédie, la chose est visible, car depuis que les poètes ont imaginé l'action selon la vraisemblance, ils donnent de la sorte aux personnages des noms de fantaisie, et n'imitent pas les poètes ïambiques, qui ne s'attachent qu'aux individus. Quant à la tragédie, on s'en tient aux noms historiques, par la raison que ce qui est possible est digne de foi, et que nous ne croyons pas possible ce qui n'est jamais arrivé, tandis que ce qui est arrivé, évidemment doit être possible, autrement cela ne serait pas arrivé[1]. »

La généralité des caractères, qui est le propre de la poésie, s'impose donc également à la tragédie et à la comédie. Mais comme il s'agit de défendre la tragédie contre Diderot, Lessing développe et précise, de ce côté, la pensée d'Aristote, en l'appliquant à des exemples connus[2].

« Ainsi, dit-il, dans les *Nuées* d'Aristophane, Socrate ne représente, ne doit pas représenter l'individu de ce nom, mais bien le type d'une sagesse trompeuse et dangereuse, à qui on a donné le nom de Socrate, parce que Socrate était déjà connu comme un trompeur et un corrupteur, et qu'on voulait le faire mieux connaître encore comme tel. Voilà aussi pourquoi c'est l'idée seule du caractère que nous associons habituellement

---

1. *Poétique*, ch. IX.

2. Lessing s'étend aussi longuement sur la question des noms dans la comédie antique et rejette la traduction insuffisante que Dacier et après lui Curtius ont donnée de ce passage d'Aristote. *Dramaturgie*, n° 89.

aux noms de Régulus, de Caton, de Brutus, qui a déterminé le poète tragique à leur donner ces noms; non pas pour renouveler la mémoire de ces hommes, non pas pour nous faire connaître les circonstances réelles de leur vie, mais pour nous entretenir de circonstances qui peuvent se rencontrer dans la vie d'hommes d'un caractère semblable au leur[1]. »

S'il est vrai que la comédie, comme le prétend Diderot, sans cette généralité des caractères, retomberait jusqu'à la satire, Lessing, à son tour, affirme que la tragédie, sans cette généralité, retomberait jusqu'à l'histoire.

Donc, la distinction établie par Diderot entre la tragédie et la comédie n'existe pas, ou bien Diderot a entendu par généralité autre chose qu'Aristote. Lessing fait cette réserve pour ménager une retraite à son maître, qui n'aurait alors tort qu'en apparence. Il lui coûte de le mettre en contradiction avec Aristote, après l'avoir placé presque au même rang que lui. Et pourquoi Diderot n'aurait-il pas contredit Aristote en apparence seulement, et ne serait-il pas, au fond, d'accord avec lui?

Un critique anglais très distingué, dont Lessing fait grand cas et qu'il cite au long, Hurd[2], s'exprime comme Diderot, au sujet des caractères comiques et tragiques. Il paraît, lui aussi, contredire Aristote, mais, au fond, il se rencontre avec lui; il éclaircit, il précise même la pensée d'Aristote. Dans une dissertation sur les diffé-

---

1. *Dramaturgie*, n° 91.

2. Lessing donne une analyse très étendue des théories de Hurd, qui remplit quatre numéros de la *Dramaturgie*, n°s 93-96. Nous n'en gardons que ce qui se rapporte directement à la question traitée ici.

rents genres dramatiques, qui fait suite à son commentaire sur l'*Art poétique* d'Horace, Hurd trouve que ce qui distingue la comédie de la tragédie, c'est que la première représente une action inventée, la seconde une action vraie, et il en conclut que la comédie nous montre des caractères généraux, et la tragédie des caractères individuels. « L'*Avare*, de Molière, n'est pas tant le portrait d'un homme avare, que celui de l'avarice elle-même; tandis que le *Néron*, de Racine, n'est pas la peinture de la cruauté, mais celle d'un homme cruel. » Voilà qui semble bien séparer les deux genres qu'Aristote avait réunis, en attribuant aux personnages qu'ils mettent en scène cette même généralité typique qui est propre à la poésie et qui la distingue de l'histoire. Mais Hurd s'explique, et cette explication le remet dans le vrai chemin. Il a voulu dire seulement que les caractères de la tragédie sont plus individuels que ceux de la comédie. Le dessein de la tragédie ne permet pas au poète de réunir dans ses personnages autant de traits caractéristiques, que peut le faire le poète comique. Car dans la tragédie, on ne nous montre d'un caractère que ce qui est nécessaire au développement de l'action, tandis que la comédie peut recueillir et réunir tous les traits qui sont constitutifs d'un caractère et qui le distinguent de tous les autres. Si donc Hurd dit que les caractères tragiques sont individuels, il veut dire par là qu'ils représentent moins que ceux de la comédie, mais que ce qu'ils nous montrent, si peu que ce soit, doit néanmoins tendre au général. Réciproquement, en ce qui concerne la comédie, elle doit rendre ses caractères aussi généraux que possible, et en faire, en quelque sorte, les représentants de toute une espèce; mais elle

ne doit pas concentrer dans un seul personnage, tous les effets possibles et quelquefois contradictoires, par où ce caractère pourrait se manifester, mais seulement ceux qui se produisent réellement, et que l'expérience confirme. En ceci, selon Hurd, Plaute et Molière ont péché dans la comédie de l'*Avare*[1].

Hurd pense donc, au fond, comme Aristote, puisqu'il ne refuse pas à la tragédie cette généralité, ce καθόλου qui est le propre de la comédie. Il ne lui accorde qu'un moindre degré de généralité, et Lessing marque très bien cette différence entre les deux genres, en disant « que la comédie nous présente des caractères personnifiés, tandis que la tragédie nous présente des personnages caractérisés (*characterisirte Personen*). Le poète comique, on peut du moins le supposer, part de la conception générale et abstraite d'un caractère, qu'il personnifie dans un individu, tandis que le poète tragique prend une individualité réelle et concrète, dont le caractère est donné par l'histoire, mais qu'il étend, qu'il élève jusqu'à la généralité d'un type. Néron, dans *Britannicus*, n'est pas seulement le personnage historique qui porte ce nom. Il est jusqu'à un certain point la personnification de la cruauté elle-même, mais avec des traits, avec une physionomie qui n'appartiennent qu'à lui. Le critique anglais est donc d'accord avec Aristote, à la grande satisfaction de Lessing, pour qui, être en opposition avec le législateur de la *Poétique*, est le plus grand tort et le plus grand malheur[2]. Mais Diderot est-il dans le même cas? Lessing voudrait bien le

1. Sur cette question, nous renvoyons au chapitre sur Molière.
2. Voir le chapitre sur Corneille et la tragédie française.

sauver du péché d'hérésie, et lui prouver qu'il est au fond plus aristotélicien qu'il ne croit. Malheureusement, Diderot ne s'est pas expliqué comme le fait Hurd; il paraît se soucier médiocrement d'Aristote. Que faire? Lessing, pour tirer d'affaire son maître, trouve un expédient qu'un casuiste ne désavouerait pas. Faute de preuves positives, il suppose que Diderot a dû comprendre la question comme la comprend Hurd, et comme il la comprend lui-même, « pour peu qu'il tienne à cœur de ne se trouver jamais en contradiction avec Aristote, et, ajoute Lessing, comme il m'importe que deux penseurs n'affirment pas le pour et le contre sur la même question, il doit m'être permis de lui prêter (*unterschieben*) cette interprétation et de lui ménager cette issue[1] ».

Voilà ce qui s'appelle en user galamment et généreusement avec quelqu'un qu'on admire; auquel on ne veut pas donner tort, et auquel on ne peut pas donner raison. Pourquoi Lessing, dans sa polémique contre Corneille, n'a-t-il pas voulu en faire autant?

Au surplus, cette question paraît présenter à Lessing plus d'une difficulté qu'Aristote n'a pas éclaircie. Ce *général*, ce καθόλου peut s'entendre de différentes manières, et Aristote n'a pas dit quelle était la vraie, ni surtout, comment il faut l'entendre dans la comédie d'une part, et de l'autre dans la tragédie; car évidemment ces deux genres dramatiques ne conçoivent pas leurs sujets et leurs personnages de la même manière.

Le problème n'est pas résolu, et Lessing déclare qu'il ne se charge pas de le résoudre. Il se dérobe, en

1. *Dramaturgie*, n° 95.

rappelant au lecteur que sa *Dramaturgie* n'a nullement la prétention de donner un système dramatique. Il ne se croit donc pas tenu d'éclaircir toutes les difficultés qu'il soulève. Que ses idées ne s'accordent pas toujours entre elles, que même elles paraissent quelquefois se contredire, il n'importe, pourvu que ces idées donnent matière à réflexion. Il ne veut que répandre des germes de connaissances, *fermenta cognitionis*[1].

Nous n'avons pas la prétention de faire ce que Lessing n'a pas voulu ou n'a pas pu faire. Au surplus, les questions qui se rattachent à la distinction du genre comique et du genre tragique, sur lesquelles Lessing s'étend si longuement, n'offrent aujourd'hui qu'un médiocre intérêt. Dans notre théâtre contemporain, les deux genres ne sont plus si sévèrement circonscrits et séparés comme autrefois, mais se fondent dans un genre unique qui participe des deux. Les personnages ne sont ni des types abstraits, ni de pures individualités. Ils tiennent de plus près à la vie, à la société réelles. Ils ont une physionomie plus marquée, plus expressive, plus complexe. Ils sont le produit d'une observation plus minutieuse, d'une conception plus réaliste du théâtre. Néanmoins, ils possèdent, ils doivent posséder en même temps cette généralité idéale, où l'on reconnaît l'œuvre d'art et d'imagination. Ils cesseraient de nous intéresser, si chacun de nous n'y retrouvait quelque chose de lui-même.

---

1. *Dramaturgie*, nº 95.

II

La question des caractères dans la tragédie amène une autre question connexe, d'un intérêt toujours actuel, qui a plus d'une fois divisé les auteurs et les théoriciens dramatiques, et que Lessing à son tour a discutée : c'est la question des droits du poète dramatique à l'égard de l'histoire, des limites que la vérité et l'exactitude historiques imposent à la liberté de l'inspiration et de l'invention poétiques.

La tragédie classique, antique et moderne, aussi bien que le drame shakespearien et romantique, choisissent de préférence leurs sujets dans l'histoire. Aristote, nous l'avons vu plus haut, explique ce choix par la disposition du spectateur à ajouter foi au fait historique, à ce qui est arrivé, comme étant pour cette raison même vraisemblable et possible. Mais la nature même de la tragédie l'impose également au poète.

La tragédie en effet, quelle qu'en soit la forme, est la représentation d'une action grande, importante, héroïque. Elle nous donne le spectacle des passions, dont l'explosion et le choc amènent des malheurs, des catastrophes, non seulement individuelles, mais sociales; elle nous montre à la fois les grandeurs et les misères, les sommets et les bas-fonds de la nature humaine. Or, seul le passé historique fournit des événements, des situations, des personnages qui conviennent à la tragédie. La vie privée, la société bourgeoise et contemporaine, régulièrement et savamment administrée et policée, où tout est prévu, réglé, codifié, ne comporte guère les actions héroïques, les situations exception-

nelles, les caractères hors du commun, au-dessus des lois, qui n'obéissent qu'à eux-mêmes, et qui disposent de la vie et du bonheur de leurs semblables. Ces personnages ne se produisent que sur la grande scène de l'histoire.

Comment le poète tragique peut-il, doit-il user des matériaux que lui livre l'histoire? Est-il tenu de respecter absolument les faits historiques, ou peut-il s'en servir à son gré et selon sa fantaisie?

La distinction entre l'Histoire et la Poésie, que Lessing emprunte à Aristote pour l'opposer à Diderot, et la prééminence accordée à celle-ci, nous laissent déjà deviner ce qu'il pense sur cette question. Une comédie, *Soliman ou les Trois Sultanes* de Favart; ensuite deux tragédies, le *Comte Essex* de Thomas Corneille et la *Rodogune* de Pierre Corneille, lui fourniront l'occasion de s'expliquer sur la question de l'histoire au théâtre[1].

La comédie de Favart est tirée d'un roman de Marmontel et adaptée à la scène. Lessing loue et recommande aux jeunes auteurs, comme un modèle, cette transformation ingénieuse et habile d'un récit en pièce de théâtre, selon les conditions différentes des deux genres. Mais il blâme Favart d'avoir trop bien suivi Marmontel, et faussé complètement le caractère des deux personnages principaux, de Soliman et de Roxelane, tels que les donne l'histoire; d'avoir fait de l'héroïque sultan turc un souverain frivole et misérable, abruti par les voluptés du sérail, et qui devient la proie d'une coquette intrigante. Celle-ci, non plus, ne ressemble en rien à la Roxelane de l'histoire; et Lessing se range tout à fait à

1. *Dramaturgie*, nos 33-36, 22-25.

l'opinion des critiques français qui ont condamné Favart sur ce point[1]. Voici le joli portrait qu'il en fait : Roxelane, dans la pièce, « est une créature féminine fuyante, étourdie, emportée, spirituelle jusqu'à l'effronterie, gaie jusqu'à la folie ; beaucoup de physionomie, peu de beauté ; plutôt gracieuse que bien faite ; une tournure plutôt qu'une figure ; qui rit, qui gronde, qui menace et raille ; qui fait de l'œil et boude ; qui parle au sultan comme à un bourgeois de Paris, et qui lui fait craindre qu'un petit nez retroussé ne renverse les lois d'un empire[2] ».

Cependant, sur un point important, Favart a été infidèle à son modèle Marmontel, et Lessing l'en loue. Au dénouement, l'intrigante frivole se transforme en une femme de cœur et de tête. Elle reprend son vrai caractère. Elle ne l'avait caché jusque-là que pour mettre à l'épreuve l'amour du sultan, qu'elle aime sérieusement et sincèrement, et elle le lui déclare. La maîtresse impérieuse et violente est redevenue l'esclave soumise et dévouée.

Ce changement, pense Lessing, prouve sans doute que Favart s'est rendu compte de la différence qui existe entre le conte moral et le drame. Le conte, comme la fable, ne sert qu'à mettre en lumière une vérité morale ; dès que cette vérité est devenue sensible et s'est imposée à l'esprit, le but du narrateur est atteint. Nous n'en demandons pas davantage ; le récit peut s'arrêter là. Le sort des personnages ne nous intéresse plus ; tandis

1. Voy., sur les *Trois Sultanes*, la thèse de M. Font : *Essai sur Favart.*

2. Nous réunissons ici plusieurs traits épars dans la longue analyse que Lessing donne de cette pièce.

que le drame doit former un tout complet, fournir un dénouement raisonnable et satisfaisant [1].

Mais il n'en reste pas moins, que Favart, dans la plus grande partie de sa pièce, a commis la faute de fausser et de travestir l'histoire, du moins quant au caractère de ses personnages. Cependant, ce n'est pas là le tort le plus grave qu'on doive lui reprocher. Il en est un plus grave, et que Lessing n'a garde de lui pardonner : c'est d'avoir péché contre la vérité et la vraisemblance psychologiques, plus importantes que la vérité historique.

« La première faute n'est pas incompatible avec le génie, mais bien la seconde. Il est permis au poète de génie de ne pas savoir des choses que chaque écolier sait. Ce n'est pas ce que sa mémoire lui fournit, qui fait sa richesse, mais ce qu'il tire de son propre fonds. » Avant tout on doit exiger du poète la vérité, la logique des sentiments et des pensées, dans les personnages qu'il met en scène. Le théâtre est un microcosme dont le poète est le créateur. Ce petit monde que son imagination appelle à l'existence, les êtres dont il le peuple, doivent être ordonnés selon les mêmes lois qui gouvernent le grand univers. Tous les théoriciens de l'art et de la poésie l'ont proclamé, et Lessing à son tour, pour bien montrer que la principale préoccupation du poète dramatique doit être, non l'exactitude historique, mais la vérité et la logique psychologiques, développe la conception qu'il a du théâtre et qui n'est qu'une ingénieuse

1. Lessing applique au conte moral sa théorie sur la fable qu'il a développée dans une dissertation spéciale. Cette assimilation, ainsi que la théorie elle-même, sont discutées dans un chapitre spécial, consacré à la critique littéraire de Lessing.

application à l'art dramatique de la philosophie de Leibnitz. « Peu importe que ses personnages n'appartiennent pas à l'histoire, ni même à la réalité; mais qu'ils soient du moins d'un monde où les combinaisons du hasard, pour être différentes de celles que nous voyons ici-bas, n'en sont pas moins bien ordonnées; où les effets et les causes se suivent dans un ordre différent, mais ne tendent pas moins à la réalisation d'un bien général, bref dans un monde où le génie du poète, pour imiter en petit le génie divin, transpose les éléments du monde réel, les diminue, ou les augmente, pour en faire un tout qui lui appartient et qui doit réaliser ses propres desseins[1]. »

Ainsi, aucun désaccord absolu, aucune contradiction choquante ne doit se montrer dans les caractères dramatiques, comme celui que Favart nous présente. « Aucune circonstance ne doit avoir assez de force pour les faire passer du blanc au noir. Un Turc despote, doit rester Turc et despote, même s'il est amoureux[2]. »

Il est une autre qualité encore que Lessing exige des personnages dramatiques. Ils doivent agir en vue d'une fin, c'est-à-dire encore, agir comme des personnes raisonnables. Ceci n'ajouterait rien à ce qui vient d'être dit, si Lessing n'entendait pas par là, que les personnages du théâtre, en agissant en vue d'une fin qui est le bien, doivent nous donner un enseignement moral. « Voilà le devoir du vrai poète, du poète de génie. Quand il conçoit, quand il développe les personnages principaux de son œuvre, il veut nous apprendre ce que nous

1. *Dramaturgie*, n° 34.
2. *Ibid.*

devons faire ou éviter; nous faire connaître les vrais caractères du bien, du mal, de ce qui est convenable, de ce qui est ridicule; il veut nous montrer, que le bien dans toutes ses combinaisons et dans toutes ses conséquences est identique avec le beau et le bonheur, même dans le malheur; que le mal au contraire, même dans le bonheur, est malheureux et laid; et dans les sujets qui ne nous offrent pas directement des exemples à imiter ou à fuir, il veut au moins offrir à notre faculté d'aimer ou de haïr, des objets dignes de la solliciter, et présenter ces exemples dans leur vrai jour, afin d'empêcher qu'une illusion trompeuse nous fasse désirer ce que nous devons haïr, haïr ce que nous devons désirer [1]. »

On peut reprocher à Lessing, non sans raison, d'incliner souvent vers la conception du drame moralisant, prêcheur de vertu et de beaux sentiments, fort à la mode au XVIII[e] siècle; et les théories dramatiques de Diderot chères à Lessing, n'étaient pas faites pour l'en détourner. La définition de la tragédie et de la *catharsis* qui couronne la *Dramaturgie*, en est une preuve [2]. Mais il est juste de reconnaître qu'il ne s'en tient pas à cette seule conception. Dans le même article de la *Dramaturgie* où il rend compte de la pièce de Favart, nous voyons qu'il s'en fait une idée plus vraie, plus esthétique, moins utilitaire.

En marquant la différence entre le conte et le drame,

---

1. *Dramaturgie*, n° 34. — Le prologue en vers composé pour l'ouverture du théâtre de Hambourg, et attribué très vraisemblablement au poète Dusch, un ami de Lessing, donne également au théâtre un but moralisateur. *Dramaturgie*, n° 6.

2. Voy. notre étude sur Lessing et la tragédie française.

il dit : « Le théâtre ne prétend pas donner un enseignement déterminé et qui découle directement de l'action. Il vise les passions, que les changements et les péripéties sont capables d'entretenir et d'exciter, ou bien encore, il veut nous donner le plaisir que procure une vive peinture des mœurs et des caractères[1]. »

Tout ceci à propos de la comédie de Favart. On pourrait trouver que Lessing fait bien de l'honneur à cette bluette, en y rattachant de si sérieuses et dogmatiques réflexions, si on ne savait pas que pour lui les pièces dont il est appelé à rendre compte ne sont le plus souvent qu'un prétexte, pour exposer et développer ses théories. L'importance de ses développements n'est pas toujours en rapport avec l'importance et la valeur des pièces que les hasards de la représentation amènent devant son tribunal critique[2]. Particulièrement, ses idées sur les droits et les devoirs du poète à l'égard de l'histoire, intéressent bien moins la comédie, qui s'inspire rarement de l'histoire, que la tragédie qui y choisit communément ses sujets et ses personnages. Aussi sera-ce à l'occasion de deux tragédies : l'*Essex* de Thomas Corneille et la *Rodogune* de Pierre Corneille, que Lessing précisera davantage encore son opinion, sur la façon dont le poète dramatique doit se servir de l'histoire.

Voltaire avait reproché au *Comte Essex* de Thomas Corneille et à la *Rodogune* de Pierre Corneille, comme de graves défauts, plusieurs inexactitudes historiques, touchant les personnages principaux de leurs pièces. Lessing, sans louer le *Comte Essex* comme un chef-

1. *Dramaturgie*, n° 31.

2. Cette disproportion se remarque surtout dans la dernière partie de la *Dramaturgie*.

d'œuvre, et sans préjudice de la critique très approfondie qu'il fera de *Rodogune*, prend la défense des deux poètes contre Voltaire, en ce qui concerne la fidélité historique.

Thomas Corneille, au dire de Voltaire, a faussé l'histoire en nous montrant la reine Élisabeth amoureuse du comte Essex, car à l'époque où se passe l'événement qui fait le sujet de la pièce (le jugement et l'exécution de l'ancien favori de la reine), celle-ci était âgée de soixante-huit ans, et qu'il serait ridicule de supposer que l'amour ait pu être pour quelque chose dans cette catastrophe. « Et pourquoi ridicule, répond Lessing? Le ridicule est-il donc chose invraisemblable ? L'histoire d'ailleurs atteste que cette reine avait le désir de plaire, d'être aimée ; qu'elle était flattée qu'on louât sa beauté et ses charmes. Thomas Corneille avait pleinement le droit de lui attribuer la faiblesse amoureuse, qui met aux prises dans une lutte si intéressante, la femme au cœur tendre et la reine à l'âme fière[1]. »

Autre reproche de Voltaire : le comte Essex n'a pas accompli en réalité les actes d'héroïsme dont il se vante. Mais si Essex n'a pas été en réalité, et n'a pas fait tout ce qu'il se vantait d'avoir été et d'avoir fait; s'il n'a pas été le héros pour lequel il se donne, il croyait du moins l'être. Cette prétention, cette illusion de son orgueil est attestée par des témoignages contemporains. Le poète l'a donc dépeint fidèlement, il en a fait, en tout cas, un portrait psychologiquement vrai.

Les mêmes raisons peuvent être données en faveur de la *Rodogune* du grand Corneille. Lessing la défend,

1. *Dramaturgie*, n° 23.

mais sur ce point seulement, contre Voltaire, qui lui reproche, chronologie en main, que Rodogune n'était plus assez jeune pour justifier l'amour des deux princes, frères et rivaux. Il le défend aussi contre lui-même, et pense qu'il n'avait nullement besoin de s'excuser d'avoir inventé une intrigue sous des noms connus, mais qui manque absolument de fondement historique, et de s'autoriser de l'exemple de Sophocle et d'Euripide[1]. Certes, Corneille pouvait en user à sa guise avec les faits historiques. Il pouvait supposer Rodogune aussi jeune qu'il voulait. Les supputations et les chicanes chronologiques ne le regardent pas, et Lessing peut appliquer à Rodogune ce qu'il a dit à propos du comte Essex : « Admettons que la tragédie de Corneille n'est qu'un roman. Si ce roman est touchant, le sera-t-il moins parce que le poète se sera servi de noms connus[2]? »

La critique adressée à Favart s'applique donc et plus justement encore à Corneille. Son plus grand tort n'est pas d'avoir inventé son sujet, mais de l'avoir mal inventé, et surtout d'avoir créé dans *Rodogune*, un caractère contraire à la fois à la vraisemblance humaine et aux lois de la tragédie. Mais ce point appartient à la critique générale du théâtre de Corneille et trouvera sa place ailleurs[3]. On voit donc que Lessing accorde au poète de grandes libertés, et qu'il admet implicitement que l'histoire, en entrant dans le domaine de la poésie, doit se soumettre à ses lois et à sa juridiction, et que le poète peut disposer, modifier même en une certaine mesure les faits pour les faire servir à ses desseins, et les accom-

1. Voy. l'avant-propos de *Rodogune*.
2. *Dramaturgie*, nº 23.
3. Chapitre VIII, tragédie française : Corneille et Aristote.

moder aux conditions de la scène, aux exigences de l'optique et de la perspective théâtrales. Le théâtre n'est pas destiné à enseigner l'histoire; à conserver et à célébrer le souvenir des grands hommes, ou d'en abuser, pour entretenir l'orgueil national. Le théâtre n'est pas l'histoire mise en dialogue. Au théâtre nous voulons apprendre non pas ce qu'a fait tel ou tel individu, mais ce que chaque homme d'un caractère donné fera dans telles circonstances déterminées[1].

« L'histoire pour la tragédie n'est qu'un répertoire de noms avec lesquels nous avons coutume d'associer certains caractères. Le poète trouve-t-il dans l'histoire plusieurs circonstances commodes, pour orner, pour *individualiser* son sujet; c'est bien; qu'il s'en serve; seulement je ne veux pas qu'on lui en fasse un mérite, pas plus que, dans le cas contraire, on ne lui en fasse un crime.

« Combien de gens en définitive savent ce qui s'est passé. Si nous ne voulons admettre qu'une chose est possible par cette seule raison qu'elle est arrivée, qui nous empêche de considérer une histoire inventée, comme une histoire réelle dont nous n'aurions pas entendu parler? Ce qui nous fait croire à la réalité d'un événement, c'est sa vraisemblance intrinsèque. Si nous trouvons cette vraisemblance dans une histoire inventée, il importe peu que cette histoire vraisemblable n'ait été garantie par aucun témoignage, ou qu'elle le soit par des témoignages qui ne seraient pas parvenus jusqu'à nous. » Ce n'est donc pas pour eux-mêmes que les faits intéressent le poète. Les faits n'ont de valeur à ses yeux que parce qu'ils servent à mettre en lumière les carac-

1. *Dramaturgie*, n° 19.

tères des personnages qui en sont les auteurs. Les caractères, voilà son véritable, son seul objectif, et voilà aussi la limite où s'arrêtent ses droits vis-à-vis de l'histoire. Il ne lui est pas permis d'altérer les faits qui touchent aux caractères, qui les constituent et les expliquent. « Les faits sont chose accidentelle; les caractères sont chose essentielle (*wesenhaft*) et spécifique (*eigenthümlich*). Tout fait qui serait en contradiction avec les caractères, tout ce qui détruirait l'idée que nous en avons doit être écarté. Tout ce qu'il est permis au poète d'ajouter du sien, sera pour leur donner plus de relief, pour les mettre dans leur meilleur jour. Mais le moindre changement qui altérerait le fond de leur caractère supprimerait la raison pour laquelle on leur a donné tel nom plutôt que tel autre, et rien ne nous choque davantage que ce que nous ne pouvons nous expliquer. Il nous semblerait qu'on leur a substitué des personnages étrangers, qui usurpent des noms qui ne leur appartiennent pas, et qui se donnent pour ce qu'ils ne sont pas[1]. »

Nous avons nous-même trop insisté, au début de ce chapitre, sur l'importance des caractères, pour ne pas approuver Lessing, quand il regarde les caractères comme la partie essentielle du drame, dont les faits ne sont que l'occasion et le prétexte. Néanmoins nous trouvons qu'il sépare trop les faits des caractères, et ne voit pas assez le lien et les rapports qui unissent les uns aux autres. Les caractères pour lui semblent avoir

1. *Dramaturgie*, n° 24. — Il est à remarquer que cette même vérité intrinsèque qui lui fait croire à la réalité des faits historiques, est aussi le fondement de l'autorité et de la confiance qu'il accorde aux témoignages des évangélistes. (Voy. le chapitre sur la *Théologie*, de Lessing.)

une existence propre, antérieure et supérieure aux faits, comme la cause est antérieure et supérieure à ses effets, la substance à ses accidents. Au point de vue philosophique, cela est vrai sans doute, mais non pas au point de vue de l'histoire, et c'est d'elle qu'il s'agit ici. Les caractères n'ont pas de réalité concrète; ils ne sont pas donnés, « ils ne sont pas fixes et immuables, comme une propriété transmise de main en main[1] ». C'est nous qui les concevons, qui les formons, qui les créons en quelque sorte, à l'aide des faits, par une suite d'observations et d'inductions. Les progrès et les découvertes de la science historique les complètent, les modifient sans cesse, et sous ce rapport ils sont en quelque sorte dans la dépendance des faits. Les faits sont pour le poète comme pour l'historien, la seule réalité observable, le fondement solide sur lequel il peut construire ses caractères, sans préjudice de la transformation, par laquelle, sans les altérer dans leur fond, il les élève jusqu'à la généralité d'un type, et affirme ainsi son droit de poète et sa puissance créatrice[2].

Donc, quand Lessing demande si ce sont les faits, ou si ce ne sont pas plutôt les caractères, par lesquels ces faits ont été accomplis, qui déterminent le poète dramatique à choisir tel sujet plutôt que tel autre, il renverse les termes de la question; car ce ne sont que les faits observés qui ont pu donner au poète l'idée d'un caractère et qui, par conséquent, ont déterminé son choix.

---

1. C'est ainsi que s'exprime un critique allemand au sujet de l'assertion de Lessing, qu'il juge tout à fait insuffisante. (Rümelin, *Shakespearstudien*, p. 207.)

2. Nous voulons parler ici du drame ou de la tragédie qui emprunte ses sujets à l'histoire, et non à la légende, ou au roman, ou qui se contente de placer une fable inventée dans un cadre historique.

En outre, il ne suffit pas pour établir les conditions du drame historique, de n'attacher d'importance, comme le fait Lessing, qu'aux faits qui touchent au fond du caractère des personnages, et par là il entend les actions accomplies directement par eux, qui émanent de leur volonté, dont ils sont les auteurs responsables. Contrairement à ce qu'il exige plus haut, il laisse ici trop de latitude au poète[1].

Mais il est des circonstances, des faits qui, sans toucher à l'essence même d'un personnage historique, sans être constitutifs de son caractère, sont cependant inséparables de son nom, de son histoire, de son souvenir, et qu'il n'est pas permis au poète de modifier, d'altérer à son gré, même en vue du but supérieur de son art, et en vertu de son droit d'idéaliser ses héros. Ainsi la mort de Jeanne d'Arc ne touche pas à l'essence de son caractère; elle a été amenée par le hasard des circonstances; et cependant on a reproché avec raison à Schiller d'avoir, dans sa tragédie, péché gravement contre la vérité historique, en faisant monter son héroïne au ciel dans une apothéose, au lieu de nous la montrer périssant dans les flammes d'un bûcher.

Lessing ne se préoccupe que des caractères et non du milieu historique dans lequel ils évoluent. Il ne

---

1. ... Nous avons, il est vrai, formé le caractère des personnages historiques d'après les faits réels de leur histoire. Mais il ne s'ensuit pas que leur caractère doive nous ramener nécessairement à ces faits; il peut très souvent nous conduire plus vite et plus naturellement à d'autres faits, qui n'ont de commun avec les premiers que d'être dérivés de la même source, mais qui ont passé par toutes sortes de détours impossibles à suivre et par des contrées qui ont altéré leur pureté. Dans ce cas, le poète, indubitablement, préférera les faits inventés aux faits réels, mais laissera néanmoins aux personnages leurs véritables noms... (*Dramaturgie*, nº 91.)

demande au poète que des portraits, et non pas un tableau.

Lui-même d'ailleurs a prouvé par son exemple, son indifférence à l'égard des circonstances historiques et locales, qui forment comme l'atmosphère ambiante des acteurs célèbres de l'histoire. C'est ainsi qu'il a détaché la Virginie romaine de son cadre naturel et antique, pour la transporter dans une cour moderne, sous le nom d'*Émilia Galotti*[1].

Mais si dans la théorie de Lessing les faits sont trop sacrifiés aux caractères, les caractères non plus, quoique Lessing exige qu'ils soient sacrés pour le poète[2], ne sont pas respectés dans leur vérité et leur intégrité historiques; car le poète ne s'y intéresse que parce qu'ils correspondent au caractère idéal qu'il a conçu. De même que les faits historiques sont subordonnés aux caractères des personnages qui en sont les auteurs, ces caractères eux-mêmes sont subordonnés à l'idée du poète, à une conception de son esprit. Avant d'aborder l'histoire, Lessing le suppose du moins, il a ébauché dans son imagination, un caractère représentatif d'une passion, d'un aspect de la nature humaine, d'une thèse

1. Lessing avait également le projet de moderniser, d'après le même procédé, le sujet antique de l'*Hercule furieux*, traité par Sénèque, et de le transformer en celui de Masaniello, le pêcheur et héros révolutionnaire napolitain. (*Dramatische Entwürfe und Pläne Lessings*, herausgegeben von R. Boxberger, édition Hempel, 1876.

2. C'est ce qu'a fait Gœthe dans sa tragédie d'*Egmont*, et il s'en explique lui-même : ... « Si j'avais voulu présenter Egmont tel que l'histoire le donne, comme père d'une douzaine d'enfants, sa conduite légèer aurait paru tout à fait absurde. Il me fallait donc un autre Egmont, plus concordant avec sa conduite et avec mes vues artistiques. » A ce sujet, Gœthe développe son idée sur les droits du poète à l'égard de l'histoire, conforme à celle de Lessing. (*Eckermann's Gespräche*, I, 225.)

morale. Trouve-t-il dans l'histoire un caractère analogue à celui qu'il a conçu, il le choisira, il lui empruntera son nom, sa figure, les traits de son caractère pour les adapter au personnage idéal qu'il porte en lui. C'est celui-là qu'il veut mettre sur la scène; c'est lui et non pas son sosie de l'histoire, qui sera le héros de la pièce. Et le plus souvent il arrivera, l'analogie n'étant jamais complète entre le personnage réel et le personnage rêvé, que le poète qui tient avant tout à sa propre création, modifiera les traits du personnage historique, non pas toujours conformément à la vérité historique, non pas toujours pour l'idéaliser, le transformer dans le sens de son caractère réel, mais pour l'accommoder au caractère qu'il a lui-même conçu.

En somme, Lessing fait bon marché de l'histoire. Elle est pour lui comme un vestiaire où le poète choisit un costume et un masque pour habiller les personnages de son imagination, pour leur donner une date, un nom, un état civil.

Sa théorie que nous venons d'exposer, en réunissant en un ensemble, des réflexions, des jugements épars, et qui ne s'accordent pas toujours parfaitement (Lessing, nous le savons, n'y prétend pas), sauf exceptions et déviations partielles, est celle de la tragédie classique et idéaliste. Ce n'est pas celle du drame historique à la façon de Shakespeare[1]. Chose curieuse ! Lessing, l'admirateur, l'introducteur de Shakespeare dans la littérature allemande, et dont il se sert pour accabler Cor-

1. Il faut cependant être juste pour Schiller et reconnaître qu'il apportait beaucoup de soin et de scrupule dans l'étude des sources et des documents historiques qui se rapportaient à ses tragédies, notamment pour *Wallenstein*.

neille et Voltaire ; sur la question de l'emploi de l'histoire au théâtre, est partisan de la vieille école. Cette théorie est celle qu'ont pratiquée plus ou moins fidèlement nos tragiques français, contre lesquels il part en guerre. Même elle n'a pas été sans influence sur Gœthe et sur Schiller, qui après avoir, dans leurs œuvres de jeunesse, imité fidèlement les *Histories* de Shakespeare, l'un dans *Götz de Berlichingen,* l'autre dans *Fiesco,* se sont dans la seconde période de leur vie rapprochés des modèles classiques.

Certes, ces tragédies, où l'histoire est très souvent altérée et sacrifiée à l'imagination du poète, n'ont rien perdu pour nous de leur beauté et de leur valeur poétiques. Ce sont d'admirables œuvres d'art et de puissance dramatique, qu'il ne faut pas juger l'histoire et la chronologie en main.

Lessing, esprit logicien et abstrait, manquait, comme son époque du reste, du sens historique, qui ne s'est développé et n'est entré dans la littérature qu'à la fin du dernier siècle et au commencement du nôtre, grâce aux progrès de l'érudition et de la connaissance plus complète et plus exacte du passé. Nous sommes aujourd'hui à la fois plus curieux et plus difficiles en matière de vérité historique.

Aujourd'hui, le poète dramatique, affranchi de bien des règles et de bien des conventions, jouit d'une très grande liberté quant à la conception et à l'exécution de son œuvre. Mais, d'autre part, le développement de la science et du sens historiques restreint davantage sa liberté à l'égard du passé, lorsqu'il lui emprunte ses sujets. Tout en concevant l'histoire d'une façon plus large, le poète dramatique est plus soucieux d'exactitude et de

vérité locale. Il ne se propose plus seulement de produire sur la scène tel ou tel personnage illustre, telle ou telle figure héroïque. Il veut ressusciter toute une époque, avec sa physionomie propre, avec le détail de ses mœurs, avec tous ses acteurs et ses comparses. Il n'impose pas à l'histoire ses propres conceptions; il ne l'emploie pas comme une sorte d'accessoire. Il l'étudie en elle-même et pour elle-même; il l'interroge; il cherche à en deviner le sens, à en faire jaillir la poésie cachée; il est l'interprète de l'âme de l'histoire, comme d'autres sont les interprètes de l'âme de la nature. Il fait à la fois œuvre d'historien et d'artiste. A l'historien il emprunte ses procédés d'investigation scrupuleuse, sa curiosité documentaire, mais sans violer les lois du théâtre, sans sacrifier les droits de la poésie, sans renoncer au souci de la beauté et de la vérité idéales.

CHAPITRE VII

La *Dramaturgie*. — La tragédie française. — Voltaire.

La polémique instituée par Lessing contre la tragédie française, dans la personne des deux poètes qui la représentaient alors avec éclat sur la scène allemande, Corneille et Voltaire (Racine ne figure pas sur le répertoire de Hambourg), occupe une notable partie de la *Dramaturgie*. Elle en est le but et en quelque sorte la raison d'être. Favoriser l'essor d'un théâtre national et l'éclosion d'une forme dramatique conforme au génie allemand, plus libre, plus hardie, affranchie de la réglementation française, et s'inspirant des modèles anglais et des modèles anciens mieux compris, voilà l'œuvre patriotique à laquelle Lessing travaillait depuis ses débuts dans la critique théâtrale, et dont la création du théâtre de Hambourg et la *Dramaturgie* devaient hâter l'accomplissement.

De tous les poètes français, Voltaire était le plus répandu, le plus applaudi, le plus imité en Allemagne ; bien plus que Corneille et que Racine, par conséquent l'adversaire le plus dangereux de cet art national que Lessing voulait encourager ; mais c'était aussi celui dont les pièces, malgré la faveur du public, pouvaient offrir le plus de prise à la critique. En outre, Voltaire, non seulement par ses œuvres, mais par sa présence, par son influence personnelle à Berlin, par les faveurs et les honneurs dont le comblait le roi de Prusse, incar-

nait en lui cette domination de l'esprit français en Allemagne, impatiemment supportée par la jeune génération littéraire, mécontente et découragée, se voyant dédaignée, ignorée, par celui qui lui devait aide et protection sympathique, et dont elle célébrait cependant avec un patriotique désintéressement la gloire et les triomphes militaires. Lessing lui-même avait eu à souffrir de cet injuste dédain du roi, qui accordait à l'intrigue étrangère ce qu'il refusait au mérite indigène.

Néanmoins, comme beaucoup de ses contemporains, il avait été séduit par l'esprit et le génie de Voltaire. Il admirait en lui l'écrivain, l'historien, et nous savons qu'à l'époque de ses débuts, il avait étudié, loué, traduit ses écrits historiques, et que même il avait été introduit auprès de Voltaire et chargé par lui de traduire des mémoires pour ce malencontreux procès d'argent où il était engagé alors.

Nous avons raconté aussi le fâcheux incident qui brusquement mit fin à ces relations, et qui dut laisser un souvenir aigri dans l'âme de Lessing, injustement accusé de mauvaise foi, quand il n'était coupable que d'étourderie et de légèreté [1].

Si Lessing, dans sa polémique contre Voltaire, ne visait pas exclusivement le poète, le critique et le théoricien littéraire, et s'il n'avait pas ailleurs rendu justice à l'écrivain et au philosophe, on pourrait croire, et il n'y aurait pas lieu de s'en étonner, que l'irritation causée par cette mésaventure n'eût influé sur ses jugements.

Toujours est-il que, dans la *Dramaturgie,* sa critique

---

1. Voy. ch. Ier. Lessing, *Critique littéraire.*

est particulièrement acrimonieuse et agressive. Son humeur batailleuse trouve ici un terrain favorable.

On sait d'ailleurs, et Lessing l'avoue, que pour trouver et développer ses idées sur une question quelçonque, il a besoin d'un adversaire à combattre et à réfuter. La contradiction l'excite, le met en verve ; le choc d'une idée fausse ou discutable fait jaillir ses propres idées. Il adopte pour sa devise et sa règle de critique, l'aphorisme attribué à Lactance : « Reconnaître le faux est le premier degré de la sagesse. » Il cherche donc quelqu'un avec qui il puisse discuter et, de son propre aveu, « il choisit de préférence les auteurs français, et particulièrement M. de Voltaire[1] ». Voltaire est sa tête de Turc, le dynamomètre sur lequel il exerce et mesure sa vigueur dialectique. Partout où l'occasion s'en présente, et si elle ne se présente pas, il sait la trouver, il signale et réfute avec un malin plaisir les erreurs historiques, les jugements contestables de Voltaire, en mêlant à ses critiques d'ironiques compliments[2]. Il loue des auteurs qui ne lui sont pas particulièrement sympathiques, des auteurs français, quand ce ne serait que pour avoir l'occasion de critiquer Voltaire.

Ainsi pour ne citer que quelques exemples, il prend contre lui la défense de Molière et de l'*École de femmes*, mal jugée par Voltaire. Il prend parti pour Thomas Corneille et sa médiocre tragédie d'*Essex*, à laquelle Voltaire reproche plusieurs inexactitudes historiques et chronologiques. Lessing prouve que ces inexactitudes

---

1. *Dramaturgie*, n° 70.
2. « J'ai tant de plaisir à citer les jugements de M. de Voltaire. Il y a toujours profit à en tirer, même des plus insignifiants, sinon toujours de ce qu'il dit, mais du moins de ce qu'il aurait dû dire. » (N° 70.)

n'en sont pas, et que d'ailleurs au théâtre elles ne sont d'aucune conséquence. Il se moque de « la faiblesse de M. de Voltaire de vouloir être un profond historien[1] », oubliant qu'autrefois, comme débutant littéraire, il avait chaleureusement loué ses œuvres historiques[2].

Quand Voltaire, dans son commentaire sur Corneille, à propos de la scène du soufflet dans le *Cid*, affirme « qu'on ne donnerait plus aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros; que cela n'est même plus souffert dans la comédie ; que c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique et que c'est une des raisons qui firent intituler le *Cid, Tragi-comédie* », Lessing le contredit sur tous ces points ; il lui cite l'*Essex* de Banks, où un soufflet est donné ; il prouve que le nom de *Tragi-comédie* a une autre origine beaucoup plus ancienne, et enfin que le soufflet, déplacé dans la comédie, peut ne l'être pas dans la tragédie, et que notamment dans le *Cid*, il produit un puissant effet de colère contre l'insulteur, de pitié pour la victime[3]. Il lui reproche aussi de parler de certaines pièces, comme les *Adelphes*, de Térence, « de façon à faire croire qu'il ne les a pas lues ou qu'il les a oubliées[4]. » Enfin, il paraît enchanté de le trouver en défaut; et vraiment on est étonné, nous le constaterons encore plus loin, de l'importance pédantesque que Lessing donne souvent à des détails, et de l'appareil formidable d'érudition qu'il déploie pour remporter de trop faciles victoires.

---

1. *Dramaturgie*, nº 23.
2. Dans la *Privilegirte Zeitung* de Berlin, octobre 1751; voy. le chapitre : *Critique littéraire*.
3. Nº 56. — Voy. le chapitre sur Corneille et la tragédie française.
4. Nº 71.

Ce qui doit nous occuper plus que cette polémique, où Lessing dépense beaucoup de science et de dialectique inutilement, et qui, d'ailleurs, n'intéresse pas l'œuvre dramatique de Voltaire, c'est la critique également minutieuse parfois et chicanière, mais en somme sérieuse et approfondie, et, il faut le dire, le plus souvent juste, et non sans quelques réserves élogieuses, à laquelle il soumet les tragédies de Voltaire représentées sur le théâtre de Hambourg, et que son devoir de feuilletoniste l'amène à juger. Ces tragédies sont *Sémiramis, Zaïre* et *Mérope*[1]. Lessing ne les avait pas choisies, car il ne paraît pas avoir eu une directe influence sur la composition du répertoire. Mais comme ces trois pièces montrent le talent de Voltaire sous trois aspects différents, et qu'elles représentent en quelque sorte trois formes, trois expériences dramatiques distinctes, le critique a été servi à souhait.

I.

Commençons par *Sémiramis*. Cette tragédie est de 1748[2]. Elle marque, comme toutes celles de Voltaire qui furent composées depuis son retour de Londres, c'est-à-dire depuis 1730, un progrès, une manière nouvelle à certains égards. Voltaire, on le sait, se fait gloire d'imiter ses prédécesseurs, Corneille et Racine; il est

1. Outre ces trois tragédies représentées, Lessing mentionne, mais en passant et exceptionnellement, plusieurs autres tragédies de Voltaire. En outre, trois comédies de Voltaire : *Nanine, l'Écossaise, la Femme qui a raison*, représentées également à Hambourg, sont jugées par Lessing. Nous en parlerons dans un autre article.

2. Représentée à Hambourg le 29 avril et reprise le 11 juin 1767.

le partisan convaincu du système classique ; il en admet les principes, les règles, les traditions. Seulement le disciple a l'ambition de surpasser ses maîtres. Il reconnaît que ce qui manque à la tragédie française, malgré sa supériorité à l'égard du théâtre des autres nations et même de l'antiquité, c'est l'action. Il constate que « nous avons des discours, des conversations, mais trop peu de mouvement scénique[1] ».

Pendant son séjour à Londres, si important et si décisif pour lui et pour la littérature française, Voltaire, entre autres nouveautés fécondes, avait étudié le théâtre de Shakespeare. S'il fut choqué, comme devait l'être un bel esprit français, nourri des doctrines et des traditions classiques, par les audaces, les trivialités, les monstruosités du théâtre de Shakespeare, il ne fut pas insensible non plus aux puissants effets dramatiques, au pathétique profond, à la merveilleuse imagination du poète anglais. Les jugements qu'en différents endroits, notamment dans les *Lettres anglaises,* il porte sur le grand tragique, témoignent à la fois de ses répugnances et de son admiration[2]. Celle-ci l'emporta, en somme, et Voltaire se flatta d'enrichir notre théâtre, en y introduisant quelques-unes des beautés du drame anglais. Mais son goût académique, son respect des bienséances et des traditions ; la crainte de choquer son public par trop de hardiesse, réduisirent ces discrètes innovations, à quelques jeux de scène, à des coups de théâtre, à des effets de mélodrame tout extérieurs.

Déjà dans *Éryphile,* il essaye d'introduire sur la scène

1. *Discours sur la tragédie* (à milord Bolingbroke).

2. *Lettres anglaises.* (Lettre XVIII.)

française le merveilleux fantastique et terrible d'*Hamlet*. Dans *Sémiramis*, il reprend le même motif et reproduit avec plus de succès le même effet.

On connaît le sujet de *Sémiramis*. On sait que la scène capitale, le coup de théâtre qui doit amener le dénoûment, c'est l'apparition du spectre du feu roi Ninus, assassiné par son épouse, de complicité avec Assur, et qui sort de son tombeau en présence de la reine et de toute la cour, pour dévoiler le crime qui l'a fait périr, pour demander vengeance, et prévenir le mariage incestueux de la reine et de son propre fils Arsace.

C'est sur cette scène et sur le parti que Voltaire a su tirer du merveilleux, que porte la critique de Lessing.

En thèse générale, il proscrit le merveilleux dans le drame, où tout doit s'enchaîner logiquement; où les événements, les résolutions et les actions des personnages doivent être produits par des causes naturelles et compréhensibles; autrement le théâtre ne serait pas ce qu'il doit être, l'école de la vie morale[1]. C'est aussi pour cette raison que Lessing repousse la tragédie chrétienne, où, comme dans *Polyeucte*, intervient la grâce comme un *deus ex machina*[2].

Néanmoins, il accepte le merveilleux, sinon comme ressort principal, du moins comme moyen auxiliaire; mais à condition que le poète sache s'en servir, et c'est à ce point de vue qu'il juge la tragédie de *Sémiramis*, en lui opposant l'*Hamlet* de Shakespeare, que Voltaire avait bien en vue en composant sa tragédie[3].

---

1. N° 2.
2. Voy. le chapitre sur Corneille.
3. Voy. sa dissertation sur la tragédie placée en tête de *Sémiramis* (troisième partie).

Voltaire allègue (dans sa préface), pour justifier son innovation, qu'il est permis d'employer le merveilleux par la raison que les anciens y ont cru. « Quoi ! dit-il, toute l'antiquité aura cru ces prodiges et il ne sera pas permis de se conformer à l'antiquité[1] ! » — « Ce n'est pas une raison, répond Lessing ; le poète n'est pas historien ; il poursuit un but plus élevé ; l'histoire pour lui n'est qu'un moyen ; il ne veut pas nous instruire ; il veut nous émouvoir ; mais pour cela il faut qu'il y ait une certaine correspondance, une certaine sympathie entre nos sentiments, nos croyances, et celle des personnages qu'on nous montre sur la scène. Si nous n'avions pas nous-mêmes une certaine disposition à croire au merveilleux, le merveilleux au théâtre ne nous toucherait pas. Ce n'est pas que nous n'ayons de bonnes raisons, des raisons philosophiques, pour en douter. Mais, pour la masse du public, ces raisons n'ont pas assez de force, pour les persuader de l'impossibilité des apparitions surnaturelles. Cette disposition vague, confuse, à croire au merveilleux, un vrai poète saura en profiter et s'en servir ; il saura écarter tout ce qui pourrait la détruire et réveiller notre incrédulité[2]. »

Lessing a sans doute raison, mais pas contre Voltaire, qui, dans le passage de sa préface cité plus haut, après avoir invoqué l'exemple de l'antiquité pour justifier l'emploi du merveilleux sur la scène, ajoute : « Quoi ! notre religion aura consacré ces coups extraordinaires de la Providence, et il serait ridicule de les renouveler ! » Il a donc d'avance répondu à l'objection de Les-

---

1. *Dissertation sur la tragédie.*
2. *Dramaturgie*, n° 11.

sing. Mais où Lessing est dans le vrai, c'est quand il compare l'emploi qu'a fait Voltaire du merveilleux à celui qu'en a fait Shakespeare.

Il prouve que Shakespeare, dans *Hamlet* et dans *Macbeth,* a su tirer du merveilleux de puissants effets d'émotion et de pathétique, et que Voltaire, au contraire, qui se flatte d'avoir imité et même corrigé Shakespeare, y a complètement échoué.

Qu'on compare, en effet, l'ombre de Ninus sortant de son tombeau, en plein jour, en pleine cour, devant une nombreuse assemblée, — « chaque vieille femme aurait pu apprendre à M. de Voltaire que les fantômes craignent la clarté du soleil et évitent les nombreuses assemblées ; » — qu'on compare ce fantôme de bonne compagnie avec l'ombre du vieux roi, le père d'Hamlet, que Shakespeare fait paraître à l'heure de minuit, par une froide nuit d'hiver, sur la terrasse solitaire d'Elseneur, devant quelques sentinelles, et l'on peut juger de la différence qu'il y a entre un merveilleux vraiment dramatique et pathétique, manié par un poète de génie, et une machine théâtrale, un truc d'opéra, imaginé par un habile metteur en scène.

Ce qui achève encore, chez Voltaire, de gâter l'effet de cette scène, qui devait être le point culminant, le *clou* de sa pièce, c'est, comme Lessing le remarque très justement, que dans cette nombreuse société devant laquelle paraît le spectre de Ninus, l'expression de la terreur, très naturelle et nécessaire à l'effet général, est impossible. Elle doit se peindre différemment sur chaque physionomie, si l'on veut éviter la monotone symétrie d'un ballet. Et fût-elle même d'une exécution facile, cette expression multiple et variée de terreur distrairait

nécessairement l'attention du spectateur de l'action et du personnage principal.

Voyez au contraire le spectre d'Hamlet. Il n'est visible que pour Hamlet, dans la scène où Hamlet est seul avec sa mère; de même que dans *Macbeth*, le fantôme de Duncan assassiné, qui apparaît au milieu du festin, n'est aperçu que de Macbeth seul. Ce sont ses terreurs, ses remords qui sont en quelque sorte projetés hors de lui, et personnifiés dans ce fantôme.

Voilà le vrai merveilleux qui a sa source dans l'âme elle-même. Dans les scènes d'*Hamlet*, où paraît le spectre du vieux roi, c'est Hamlet plus encore que le spectre qui nous frappe. C'est sur lui que se porte notre attention. Tous les signes de terreur que nous voyons se peindre sur sa figure, passent en quelque sorte dans notre âme à nous. Le fantôme agit sur nous, moins encore par lui-même que par Hamlet. L'impression qu'il éprouve se communique à nous, et cette impression est si forte que nous ne songeons pas un instant à douter de sa réalité.

Voilà, conclut Lessing, ce que peut l'art d'un grand poète. Voltaire ne l'a pas compris. Son merveilleux, adapté aux conventions, aux bienséances de la tragédie telle qu'il la concevait, est froid, sans vraisemblance, sans effet de terreur et de pathétique. Ce merveilleux n'a d'ailleurs aucune part à l'action. Il n'est là que pour amener la catastrophe finale, tandis que le fantôme d'*Hamlet* est lié intimement à l'action; c'est un personnage de la pièce, qui nous intéresse et nous émeut à l'égal des autres. Une autre observation, encore tout à l'avantage de Shakespeare, qui a échappé à Lessing, et que Laharpe a faite dans son appréciation de *Sémiramis*,

où d'ailleurs il traite fort mal *Hamlet*, c'est que le spectre dans *Sémiramis* est inutile, et que la pièce pourrait aller sans lui, puisque le crime qu'il vient révéler est déjà connu; que le grand prêtre notamment en est instruit, tandis que dans *Hamlet* le spectre vient révéler un crime que tout le monde ignore et ignorerait à jamais sans lui [1] [2].

Ce qui, surtout aux yeux de Lessing, donne au merveilleux de Shakespeare la supériorité sur celui de Voltaire, c'est que pour Shakespeare le merveilleux n'est pas merveilleux; l'apparition du spectre est pour lui un événement naturel, tandis que pour Voltaire c'est un miracle. En effet, Shakespeare, placé aux confins de deux époques, a gardé quelque chose de la crédule naïveté du moyen âge. Il croit à la réalité des revenants comme Homère croyait à l'existence et à l'intervention des dieux. « Il pense, dit Lessing, comme pense un poète, tandis que Voltaire pense comme un philosophe. L'auteur de *Sémiramis* a voulu montrer que la puissance céleste pour faire paraître au grand jour et punir les crimes cachés et qui échappent au jugement des hommes peut, par son intervention directe, faire une dérogation

1. Laharpe, Lycée : Tome X des *Œuvres complètes*. — Nous devons rappeler aussi que la comparaison entre Voltaire et Shakespeare, là où le poète français a voulu imiter le poète anglais, a été supérieurement faite par Villemain dans son *Tableau de la littérature au* XVIII*e siècle*, IXe leçon.

2. Ce malheureux spectre a cependant un mérite. Il a été l'occasion d'une réforme scénique importante. A la première représentation, l'ombre de Ninus eut de la peine à sortir de son tombeau, dont l'entrée était masquée par les seigneurs et les gentilshommes qui occupaient la scène en spectateurs. A la suite de cet incident, et non sans difficulté, Voltaire obtint que définitivement la scène fût débarrassée, et n'appartînt désormais qu'aux acteurs.

aux lois naturelles [1]. » Sans blâmer ce dessein de disposer une pièce en vue de la démonstration d'une vérité morale, Lessing n'y voit pas cependant une nécessité, outre que cette morale de Voltaire ne lui paraît pas très édifiante. Fidèle à son idée sur la Providence, qu'il développera plus tard dans sa dernière œuvre dramatique, *Nathan le Sage* [2], il pense qu'il est plus digne de la sagesse suprême de ne pas avoir besoin de ces moyens extraordinaires, et que nous devons croire que la punition du mal est comprise dans l'ordre et dans l'enchaînement naturel des choses [3]. Il conclut en déclarant que si la tragédie de *Sémiramis* n'avait pas d'autre mérite que celui-ci, elle serait à ses yeux une pièce fort médiocre.

Lessing ne nous dit pas quels sont ces mérites, et nous serions peut-être embarrassés à notre tour de le dire. Sa critique n'a d'intérêt pour nous, que parce qu'elle soulève et discute la question du merveilleux au théâtre, et que du parallèle établi sur ce point entre la tragédie de Voltaire et le drame de Shakespeare, on peut tirer un conseil et une règle pour les poètes.

II

Il n'était pas difficile à Lessing de démolir *Sémiramis*, une des plus faibles pièces de Voltaire, dont les meilleures mêmes ne sont pas de premier ordre. Il est moins heureux cependant avec *Zaïre*, incontestablement le chef-d'œuvre dramatique de Voltaire. Il en montrera

1. *Dissertation sur la tragédie* (troisième partie).
2. Acte 1er, sc. II.
3. N° 12.

les faiblesses et les défectuosités, mais sans parler des qualités et des beautés qui les rachètent.

De même qu'il a opposé à *Sémiramis*, *Hamlet*, il oppose à *Zaïre*, *Roméo et Juliette* et *Othello*, que Voltaire avait certainement présent à l'esprit quand il a composé *Zaïre*, quoiqu'il n'en dise rien dans les deux longues épîtres dédicatoires qu'il adresse précisément à un Anglais dont il avait été l'hôte et dont il était resté l'ami. Mais l'analogie est évidente. Orosmane, le soudan amoureux et jaloux, exaspéré par la jalousie jusqu'à tuer sur un faux soupçon celle qu'il aime, ressemble bien à Othello, et Lessing a parfaitement le droit de lui opposer ce modèle dont Voltaire certainement s'est souvenu.

Cependant la jalousie n'est pas le sujet principal de *Zaïre* comme d'*Othello*. *Zaïre* est surtout une peinture de l'amour, et si Lessing établit un parallèle avec *Roméo et Juliette*, qui est également une peinture de l'amour, l'analogie néanmoins paraît moins visible, et sa critique, sur ce point, porte à faux.

Voltaire, dans l'avertissement placé en tête de *Zaïre*, fait connaître les circonstances qui l'ont fait naître. Les belles dames lui demandaient de l'amour, trouvant qu'il n'en avait pas mis assez dans ses tragédies. Pour les satisfaire, il se met à l'œuvre et en vingt-deux jours *Zaïre* est achevée.

« C'est donc aux dames, dit ironiquement Lessing en citant cet avertissement, que nous sommes redevables de cette pièce, qui restera longtemps encore la pièce favorite des dames. »

Et pourquoi pas ? N'en déplaise à Lessing, en fait d'amour les femmes ne sont pas les plus mauvais juges, et leur suffrage n'est pas à dédaigner !

Mais Lessing ne veut pas que ce soit l'amour qui a inspiré *Zaïre*, c'est la galanterie. Il ne connaît qu'une seule pièce que l'amour même a aidé à faire : c'est *Roméo et Juliette* de Shakespeare. « Il est vrai, dit-il, la *Zaïre* de Voltaire exprime ses sentiments avec beaucoup d'art et de convenance. Mais qu'est-ce cela, à côté de cette description si animée de toutes les ruses subtiles et secrètes par lesquelles l'amour s'insinue dans nos cœurs ; de tous les artifices qu'il emploie pour s'asservir toutes les autres passions, et devenir le tyran de tous nos désirs et de toutes nos antipathies? Voltaire comprend, si je puis m'exprimer ainsi, le style de chancellerie (*die Kanzleisprache*) de l'amour, c'est-à-dire cette langue, cet accent qu'emploie l'amour lorsqu'il veut s'exprimer avec le plus de prudence et de mesure ; lorsqu'il ne veut rien dire qu'il ne puisse justifier devant la prude scrupuleuse et devant le froid critique. Il est vrai que le plus habile chancelier ignore souvent les plus importants secrets d'État, ou bien, si Voltaire a eu néanmoins une connaissance aussi profonde de l'amour que Shakespeare, certainement il ne l'a pas voulu montrer ici et l'œuvre est restée bien au-dessous de son auteur[1]. »

Lessing, fidèle à ses habitudes de logicien, établit une distinction entre l'amour et la galanterie, et, suivant son habitude encore, il la développe et l'accentue à outrance. Sous sa plume, cette distinction devient une antithèse qu'il personnifie dans Shakespeare, qui seul a compris et su faire parler l'amour, et dans Voltaire qui, lui, n'a compris que le langage artificiel de la galanterie. Mais l'opposition n'est pas si absolue que le

1. N° 15.

croit Lessing. La galanterie, si l'on veut, est à l'amour ce que la rhétorique est à l'éloquence; elle le remplace quelquefois, mais ne l'exclut pas nécessairement, pas plus que la rhétorique n'exclut l'éloquence. Chaque époque impose à nos sentiments, surtout à l'amour dont les formes sont infinies, une expression différente, un langage, un costume particuliers. Dans une société polie, élégante, esclave de l'étiquette et des convenances, comme l'était la société française du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, l'amour s'exprimera avec plus de retenue et de réticences qu'aux époques antérieures; s'enveloppera de phrases et de périphrases galantes qui dissimuleront la passion, mais sans rien lui enlever de son ardeur et de sa sincérité naturelles. Voyez *Hermione*, voyez *Phèdre*. « D'âge en âge, dit un ingénieux critique de nos jours, le naturel de l'époque précédente paraît le pire conventionnel à celle qui vient[1]. » Et puis l'amour chez Shakespeare, dans la bouche de Roméo et de Juliette, ne s'exprime pas toujours, ce semble, avec ce naturel que vante Lessing, et qu'il reproche à Voltaire de n'avoir pas su trouver! On y rencontre en maint endroit la préciosité du XVI[e] siècle; il se charge de concetti, de métaphores recherchées, d'antithèses et de comparaisons subtiles[2]; il se pare de

Ce faux brillant qui nous vient d'Italie.

Il est vrai que Voltaire, plus châtié, plus correct, reste néanmoins dans les scènes de passion bien au-dessous de Shakespeare. Chez lui plus d'une fois, la

1. E. Faguet, *Étude sur Diderot.*
2. Voy. par exemple acte 2, sc. II.

forme l'emporte sur le fond; sa rhétorique brillante peut faire illusion, et ce vêtement aux riches broderies souvent recouvre des formes maigres et grêles.

Zaïre cependant tient une place à part dans le théâtre de Voltaire, et quand, dans une lettre annonçant à un ami l'apparition prochaine de la pièce, il dit : « Je tâcherai de jeter dans cet ouvrage tout ce que la religion chrétienne semble avoir de plus pathétique, tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus cruel[1] », on peut dire qu'il a fait ce qu'il voulait faire, et qu'il a gagné sa gageure. Ce n'est pas sans raison que Rousseau condamne cette « pièce enchanteresse » comme dangereuse pour les âmes. « Je serais curieux de trouver quelqu'un, homme ou femme, qui s'osât vanter d'être sorti d'une représentation de *Zaïre* bien prémuni contre l'amour. Pour moi, je crois entendre chaque spectateur dire en son cœur, à la fin de la tragédie : « Ah! qu'on me « donne une Zaïre, je ferai bien en sorte de ne pas la « tuer[2]. »

Mais en la condamnant, il en fait le plus bel éloge, comme œuvre de poésie et de passion. Elle aurait trouvé grâce à ses yeux si elle était moins passionnée. Lessing aussi, sans le vouloir, lui rend hommage en disant, bien qu'ironiquement, qu'elle restera longtemps la pièce favorite des femmes. C'est qu'elle a su trouver le chemin des cœurs, et le succès qu'elle obtient encore de nos jours auprès d'un public blasé par le lyrisme romantique, atteste son charme toujours jeune et vivace.

Sans doute, la comparaison absolue de *Zaïre* avec

---

1. Lettre à Cideville, 12 mai 1732.

2. Lettre à M. d'Alembert.

Roméo et Juliette, comme peinture de l'amour, n'est pas favorable à Voltaire, qui n'a pas cette intuition divinatrice de l'âme humaine, cette puissance plastique de création et d'expression du poète anglais. Dans *Roméo et Juliette,* l'amour est autrement intense et profond que dans *Zaïre,* on ne peut le nier. C'est la passion pure, absolue, irrésistible dans sa puissance presque inconsciente, agissant comme une force de la nature, bravant tous les obstacles et tous les périls, les bienséances du monde, les haines familiales, les scrupules de la conscience, les prescriptions du devoir, triomphant même des terreurs de la mort et du tombeau.

Mais Juliette ne résiste pas, ne lutte pas contre elle-même et contre sa passion, et c'est par là que Zaïre se distingue de l'héroïne shakespearienne. Outre que l'amour n'est pas, comme nous l'avons dit, le sujet principal de la pièce de Voltaire, il n'a pas le même caractère que chez Shakespeare, et il est douteux que Voltaire ait, ici, voulu tenter une imitation. Fidèle à l'esprit et à la tradition de la tragédie française, il montre l'amour de Zaïre aux prises avec sa foi nouvelle, avec ses devoirs de chrétienne et de fille[1]. L'amour chez elle

> . . . . de remords combattu,
> Paraît une faiblesse et non une vertu.

La critique de Lessing, ici, porte donc à faux. Il est plus dans le vrai, quand il compare la tragédie de Voltaire, non plus à *Roméo et Juliette,* mais à *Othello.* Ici

1. Ce point a été parfaitement mis en lumière par M. Crouslé dans son ouvrage sur *Lessing et le goût français,* p. 308 et 309.

l'imitation paraît visible et Lessing peut affirmer, avec raison, que « le jaloux Orosmane, en face du jaloux Othello, fait triste figure ». Il cite les paroles de l'Anglais Cibber, qui dit « que Voltaire s'est emparé du feu qui a allumé le bûcher tragique de Shakespeare », mais pour ajouter immédiatement : « J'aurais dit, moi, qu'il s'est emparé d'un tison de ce bûcher flamboyant, et encore d'un tison qui fume plus qu'il n'éclaire et ne réchauffe. Dans Orosmane, nous entendons parler un jaloux ; nous le voyons accomplir l'action emportée d'un jaloux ; mais, de la jalousie elle-même, nous n'apprenons ni plus ni moins que nous ne savions déjà. *Othello*, au contraire, est le plus complet traité sur cette triste folie, où nous pouvons apprendre tout ce qui le concerne. Nous apprenons à l'exciter et à nous en préserver[1]. »

La critique française contemporaine a donné, sur ce point, raison à Lessing ; elle a même renchéri sur son jugement[2]. Toutefois, on peut dire à la décharge de Voltaire, que la jalousie chez Orosmane ne pouvait, ne devait pas avoir le même caractère, la même puissance de fureur et d'explosion que chez Shakespeare. Othello est un Maure, un homme de couleur ; il n'est plus jeune ; il n'est pas beau. Il peut craindre l'infidélité de sa jeune femme, et sa jalousie une fois éveillée, fera des progrès et des ravages d'autant plus terribles. Orosmane, au contraire, le monarque d'Orient, le beau et puissant seigneur, habitué à voir tout trembler devant lui, et ses femmes, humbles esclaves, mendier un regard

1. *Dramaturgie*, n° 15.
2. Voir Villemain : *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle* (leçon IX).

du maître, Orosmane ne doute pas de lui-même. Son orgueil se refuse à l'idée qu'on pourrait le trahir. Il est au-dessus de la jalousie :

> Moi, jaloux ! qu'à ce point ma fierté s'avilisse,
> Que j'éprouve l'horreur de ce honteux supplice[1] !

Cependant, à un moment donné, la jalousie le saisit et le tourmente comme Othello. Comme lui, elle le pousse au meurtre de celle qu'il aime et qu'il croit infidèle. Mais il ne nous donne pas le spectacle de ses tortures. Il passe plus rapidement du soupçon à la vengeance. Il y a là assurément une différence entre Voltaire et Shakespeare; une peinture psychologique qui fait défaut. Seulement, Lessing ne veut pas voir que dans cette tragédie, il n'y a pas que l'amour et la jalousie; il y a aussi, comme l'a voulu Voltaire, comme il l'annonce lui-même, il y a la foi, l'enthousiasme guerrier et chrétien, personnifiés dans cette noble et chevaleresque figure du vieux Lusignan, une des créations les mieux réussies de Voltaire. Tout le monde connaît cette belle tirade, toujours applaudie :

> Mon Dieu ! j'ai combattu soixante ans pour la gloire[2] !

Cette scène, quelques autres et surtout ce charme de jeunesse, d'héroïsme et d'amour répandu dans toute la pièce, rachètent bien des faiblesses d'invention et de style. Même à travers une traduction probablement défectueuse, ce charme devait opérer sur le public alle-

---

1. Acte 1er, sc. V.
2. Acte 2, sc. III.

mand. C'est à la représentation surtout, pour laquelle elle est faite, qu'il faut juger une pièce, et celles de Voltaire particulièrement, comme l'a fait remarquer un critique, perdent beaucoup à la lecture. Il est probable que ce soir-là, comme cela lui arrivait assez souvent, s'il faut en croire le reproche que lui ont adressé des amis, Lessing, au lieu d'être dans la salle, était au buffet. Son jugement, ici comme en maint autre endroit de la *Dramaturgie*, n'est pas le compte rendu fidèle d'un spectateur, mais la dissertation d'un théoricien en chambre, d'avance prévenu contre l'auteur, et n'ayant d'yeux que pour ses défauts.

Certes, nous ne songeons pas à rétablir la balance en faveur de Voltaire, et à le faire remonter au niveau de Shakespeare, dont il n'a ni le génie dramatique ni le génie poétique. Mais eût-il même eu le désir et la force de suivre Shakespeare dans ses audaces et de le transplanter tout entier sur la scène française, les principes, les traditions classiques, le goût du siècle et la crainte d'un public rebelle à ces nouveautés, eussent arrêté Voltaire. Il n'a pas compris Shakespeare, c'est entendu. Mais qui donc, à cette époque, en Allemagne et même en Angleterre, comprenait Shakespeare? Les jugements de Voltaire étaient ceux de plus d'un critique bel esprit du siècle de la reine Anne. En Allemagne, on commençait à peine à le connaître. Aucune pièce de lui n'a été représentée sur le théâtre de Hambourg, sans doute parce qu'on savait que le public n'était pas prêt, et Lessing dans sa *Dramaturgie*[1], se

1. Auparavant déjà dans les *Lettres sur la littérature* (17e). Voy. *Critique littéraire*, ch. II.

borne à vanter le génie de Shakespeare, à l'opposer à Voltaire et à Corneille, et à recommander la traduction, bien incomplète et bien infidèle encore, de Wieland. Lui-même, dans ses pièces, ne l'a guère imité. Il se contente de l'admirer et de s'en servir pour démolir les tragiques français.

Les emprunts trop timides que Voltaire a faits à Shakespeare, sont tout de même un hommage rendu au génie du grand poète, et attestent, outre le sentiment sympathique de certaines beautés nouvelles et étrangères, le désir d'en faire profiter et d'en enrichir la scène française. C'est assurément un mérite dont un critique plus préoccupé de juger que de condamner, lui eût certainement tenu compte[1] [2].

1. Lessing constate que nulle part *Zaïre* n'a trouvé de critiques plus sévères que chez les Hollandais. Un certain *Duim* a même eu l'idée de refaire la pièce française pour en corriger les défauts. Le dénouement est changé. Orosmane triomphe de son amour, renvoie Zaïre dans sa patrie, chargée de présents, et le vieux Lusignan meurt de joie. Lessing ne loue pas cette pièce, tout en approuvant les critiques du Hollandais au sujet de certaines scènes mal motivées et invraisemblables dans celle de Voltaire ; il la trouve froide, quoique faite selon les règles. Mais son plus grand défaut est de n'être pas intéressante, et il ajoute : « Les *Duim* peuvent bien critiquer, mais qu'ils n'aient pas la prétention de tendre l'arc d'Ulysse. » (N° 16.) Il y a là certainement, de la part de Lessing, un hommage rendu au génie dramatique de Voltaire, en dépit de toutes les critiques qu'il lui adresse.

2. A la reprise de *Sémiramis* au théâtre de Hambourg (11 juin 1767), Lessing consacre deux numéros de sa *Dramaturgie* (nos 26 et 27) à des considérations intéressantes et approfondies sur les symphonies que des musiciens allemands, Scheibe, Hertel, avaient composées pour être jouées pendant les entr'actes de quelques tragédies (*Caton, Brutus, Mithridate, Olint et Sophronia*), et particulièrement sur celle que le directeur de l'Opéra de Berlin, Agricola, avait composée pour *Sémiramis*. Nous en parlons plus en détail dans le chapitre consacré aux idées esthétiques de Lessing. (*Critique esthétique*, ch. Ier.)

III

Dans sa critique de *Sémiramis* et de *Zaïre*, Lessing s'est servi de Shakespeare pour écraser Voltaire. Dans sa critique de *Mérope*, il le met en présence de la tragédie grecque, et lui prouve qu'il ne l'a pas mieux comprise que le drame anglais, et qu'en se flattant de l'avoir surpassée, il n'a fait qu'en altérer la beauté et en affaiblir la puissance dramatique. Cette critique de *Mérope*, plus développée, plus approfondie que les précédentes, est aussi plus décisive et frappe plus juste. Il n'est pas possible de ne pas donner raison à Lessing sur les points essentiels, et personne, j'imagine, ne songe sérieusement à défendre *Mérope*, bien oubliée aujourd'hui, malgré l'enthousiasme qu'elle excita à son apparition, malgré une ou deux belles scènes et quelques beaux vers qui sont restés. Toutefois cette critique, très développée, trop développée (elle embrasse quatorze numéros de la *Dramaturgie*, de 36 à 50), encombrée de discussions inutiles sur des détails de peu d'importance, étrangers à la pièce elle-même, n'aurait qu'un médiocre intérêt pour nous, en dehors de la virtuosité dialectique de Lessing, qu'il faut toujours admirer, si, à cette occasion, et selon son habitude, l'auteur de la *Dramaturgie* ne trouvait le prétexte de discuter certaines questions importantes d'esthétique dramatique.

Le sujet de *Mérope* est antique. Deux historiens grecs, Pausanias et Apollodore, rapportent qu'un roi de Messène, Cresphonte, à la suite d'une révolte, fut assassiné, avec deux de ses fils, par Polyphonte, un des chefs de

l'émeute, qui s'empara du pouvoir et contraignit la veuve de Cresphonte de l'épouser. Mais un des fils qui avait échappé à la mort, revint pour venger son père et sa mère. Il assassina l'usurpateur meurtrier et monta sur le trône.

Rien de particulièrement dramatique dans ce récit. Mais on le retrouve reproduit et enrichi de circonstances nouvelles dans le récit d'un compilateur romain, Hyginus. Le fils de Cresphonte, Téléphonte, qui avait échappé aux meurtriers et qu'un ami de la famille avait élevé en Étolie, apprend que l'usurpateur le sachant en vie, et tremblant pour sa couronne, avait mis sa tête à prix. Pour accomplir sa vengeance, car il connaît sa naissance et ses droits, il se rend à Messène, se présente à Polyphonte comme le meurtrier du jeune prince, et réclame la récompense promise. Polyphonte lui fait bon accueil et le garde à sa cour, en attendant qu'il puisse l'interroger à loisir. Mais la reine, qui apprend l'arrivée de l'étranger et le motif qui l'amène, et qui en même temps apprend par le vieux serviteur qui sert d'intermédiaire secret entre elle et son fils, que ce fils a disparu, sans qu'on sache ce qu'il est devenu; emportée par l'amour et la fureur maternelles, saisit une hache, se précipite dans la pièce où l'étranger s'était endormi, et aurait assassiné, dans la personne du prétendu meurtrier de son fils, son fils lui-même, s'il n'avait été reconnu, à ce moment même, par le vieillard, qui empêcha ainsi ce crime involontaire. La mère et le fils s'unissent alors et de concert préparent leur vengeance. La mère feint d'être d'accord avec son mari qui, heureux d'être délivré d'un prétendant dangereux, ordonne un sacrifice dans le temple pour remercier les

dieux; et c'est aux pieds des autels que Téléphonte immole le meurtrier de son père et prend possession de son trône légitime.

Voilà, certes, un sujet éminemment tragique, et qui offre une situation des plus pathétiques : celle d'une mère qui reconnaît son fils dans celui qu'elle allait immoler comme le meurtrier de son fils.

Ce sujet a dû tenter, déjà dans l'antiquité, le génie de quelque poète. Il est question, en effet, d'une tragédie perdue, mais que certains indices, certains fragments de vers, permettent d'attribuer, avec quelque vraisemblance, à Euripide; et comme les récits d'Hyginus ne sont, pour la plupart, autre chose que des arguments de tragédies antiques perdues, le récit que nous venons de citer a paru vraisemblablement être l'argument de cette tragédie d'Euripide. Si l'on en croit certains témoignages, la scène capitale de cette tragédie, et qui devait en assurer le succès, était précisément celle que nous avons signalée, où la mère est sur le point de tuer son fils sans le connaître. Aristote, sans nommer l'auteur, cite cette scène comme une des combinaisons les plus propres à produire la terreur et la pitié, qui sont l'objet essentiel de la tragédie[1]; et Plutarque constate l'émotion angoissante du public d'Athènes, à la représentation de cette pièce, quand arrivait cette scène.

Dans les temps modernes, au XVIIe et au XVIIIe siècle, en France, en Angleterre, en Italie, déjà avant Voltaire, on rencontre plusieurs tragédies sur le même sujet. La plus importante de toutes est celle même que Voltaire a prise pour modèle. Elle a pour auteur le marquis

1. *Poétique*, ch. XIV.

Scipion Maffei. Voltaire a imité la pièce de Maffei quant au plan, à la disposition générale, mais sur plusieurs points, il l'a modifiée. C'est une imitation libre et originale.

La critique très étendue, très minutieuse et très subtile de Lessing porte à la fois sur la pièce de Maffei et sur celle de Voltaire, ou plutôt il se sert de Maffei contre Voltaire, et d'Euripide contre tous les deux. Il reproche au poète français, et d'avoir imité Maffei et de l'avoir corrigé maladroitement sur certains points. Il désapprouve également ce qu'il lui a pris et ce qu'il y a ajouté de son cru. Mais avant d'aborder directement l'œuvre de Voltaire, Lessing, suivant son habitude, s'attache et s'attarde longuement à des questions de détail, qui sont proprement en dehors de son sujet. Dans une lettre du Père Tournemine au Père Brumoy, sur la tragédie de *Mérope,* placée en tête de la pièce de Voltaire, Lessing découvre que le bon Père, en rappelant les origines antiques de la pièce, attribue à Aristote le passage de Plutarque que nous avons rapporté plus haut, et, ce qui est plus grave encore, qu'il a mal interprété le jugement d'Aristote sur cette même pièce. Il entame alors une de ces savantes discussions philologiques auxquelles il se plaît, et prouve doctement que ni Tournemine, ni Dacier, ni Curtius, ni personne n'a compris le sens de ce passage. Nous n'insistons pas, et Lessing peut avoir raison; mais cela ne regarde ni Voltaire, ni sa tragédie.

Dans une épître dédicatoire au marquis de Maffei, qui sert de préface à sa *Mérope,* Voltaire loue sa pièce, comme il sait louer. Il s'étend sur ses qualités et ses beautés, mais regrette de n'avoir pu les faire passer

toutes dans sa tragédie à lui. Le goût français, d'une délicatesse excessive, ne pourrait supporter certains traits trop familiers et naïfs, certains détails de vie rustique, imités des Grecs: des comparaisons poétiques qui ne sont pas de mise au théâtre, des conversations trop longues entre personnages subalternes; telle scène ferait sourire, telle autre choquerait. Pour adoucir ces critiques, Voltaire les met sur le compte du goût français, différent du goût italien. Lessing approuve plusieurs de ces critiques. Pour d'autres, il n'est pas de l'avis de Voltaire. Nous y reviendrons tout à l'heure avec lui.

Tout d'abord il pense que ces défauts que signale et qu'excuse le poète français, sont des défauts partout, et qu'un public qui ne les regarderait pas comme tels, n'aurait pas son goût à lui, mais n'aurait pas de goût du tout. Il ne veut pas voir, ou peut-être même ne voit-il pas l'habile et délicat détour que prend Voltaire pour ne pas blesser l'amour-propre du poète italien. La politesse est antipathique à Lessing. Il n'en veut pas, il la méprise comme une forme de l'hypocrisie. Il n'est pas éloigné de regretter que la grossièreté, la *divine grossièreté* (*die göttliche Grobheit*), qu'un écrivain de nos jours vante comme une vertu germanique, aille se perdant chaque jour davantage [1] [2].

Une seconde lettre adressée à Voltaire par un certain Lindelle, et placée à la suite de la première, est écrite d'un autre ton. L'auteur de cette lettre blâme Voltaire d'avoir trop loué la tragédie italienne, et, à son tour, sans ménagements, il signale les défauts de cette pièce:

---

1. Voy. notre volume, *Histoire des théories esthétiques et littéraires en Allemagne*, p. 29.
2. Voy. la préface des *Briefe antiquarischen Inhalts*.

manque de liaison dans les scènes; des entrées et des sorties non motivées ; dans le dialogue, absence de dignité, de bienséance ; des invraisemblances, des inconséquences et des maladresses dans le développement de l'action, dans la conduite et dans le langage des personnages, etc., etc.

Le correspondant de Voltaire n'est pas tendre pour le pauvre marquis. Mais Lessing flaire ici une ruse ; il soupçonne que ce Lindelle n'est autre que Voltaire lui-même qui, sous un faux nom, dit à Maffei ce qu'il n'osait lui dire lui-même. Lessing admire ironiquement le style de ce Lindelle qui écrit comme Voltaire, et regrette qu'un auteur de ce talent n'ait pas écrit davantage. Il trouve que si Voltaire est resté en deçà de la vérité par politesse, Lindelle par esprit de dénigrement va au delà. Le premier aurait dû être plus franc, l'autre plus juste.

Cette petite comédie n'est pas finie. Dans une troisième lettre, qui fait suite aux deux premières, Voltaire ôte son masque, reprend son nom et répond à Lindelle, c'est-à-dire à lui-même. Il se reproche d'avoir été trop sévère ; d'avoir signalé les défauts de la pièce italienne sans en signaler les beautés ; il reconnaît même que, sur certains points, Maffei a montré plus d'art que lui, et qu'il a été obligé d'abandonner quelquefois son modèle par respect des usages de son siècle et de sa nation.

Certes nous n'approuvons ni n'admirons le procédé de Voltaire ; nous voyons là une de ces malices dont il est coutumier. Mais ce n'est qu'une question de forme qui ne préjuge en rien la valeur de l'œuvre elle-même[1].

1. L'anonymat et l'usage des pseudonymes étaient très à la mode au XVIIIe siècle, et Lessing lui-même s'en est servi plus d'une fois.

Qu'importe que Voltaire se soit caché sous un déguisement pour dire à son confrère en Mérope ce qu'il avait sur le cœur; qu'importe encore, pour ce qui doit nous occuper ici, que lui, ainsi que le P. Tournemine et Dacier et Curtius, se soient trompés sur le sens d'un passage d'Aristote; la tragédie de Voltaire n'en sera ni meilleure ni pire, et Lessing n'en aura ni plus ni moins raison dans sa critique. De même, nous faisons peu de cas des remarques ironiques de Lessing qui, obligé de constater le succès de la pièce qu'il se propose de démolir, l'enthousiasme du public et l'ovation faite à Voltaire, ne peut cacher sa mauvaise humeur. Il blâme avec aigreur la sotte curiosité des spectateurs rappelant l'auteur, après la chute du rideau, pour contempler sa personne, au lieu de se contenter du plaisir artistique d'admirer son œuvre, et la vanité de l'auteur heureux de se livrer ainsi en spectacle et en pâture au public, « comme un animal curieux, comme une marmotte ». Nous sommes moins sévères aujourd'hui sur ce chapitre.

Lessing dépense beaucoup de subtilité et d'esprit à ces hors-d'œuvre, et leur accorde beaucoup trop de place, au détriment des proportions de l'ensemble.

Hâtons-nous d'arriver à la critique même qu'il fait de la tragédie de *Mérope*. Cette critique roule sur deux points : en quoi Voltaire a-t-il imité la pièce de Maffei, en quoi l'a-t-il modifiée? Ses imitations et ses modifications sont-elles également heureuses, et justifient-elles sa prétention et celle de ses admirateurs d'avoir surpassé son modèle, et d'avoir donné une tragédie digne de remplacer celle d'Euripide qui est perdue?

Le plus sérieux reproche que fait Lessing à Voltaire, et qui touche également Maffei, c'est d'avoir modifié

sur un point essentiel le récit d'Hyginus, ou, si l'on veut, l'argument probable de la tragédie grecque.

Dans cet argument, et sans doute aussi dans la pièce, Egisthe (ou Téléphonte), fils de Cresphonte, échappé au massacre et élevé secrètement loin de Messène, connaît sa naissance, son rang, les événements qui l'ont séparé de sa patrie et de sa mère. Il arrive à Messène expressément pour venger son père, et afin de mieux tromper l'usurpateur et assurer sa vengeance, il se donne pour le meurtrier d'Egisthe, dont la tête a été mise à prix, et réclame la récompense promise. Puis, lorsque sa mère, à laquelle il ne s'est pas fait reconnaître encore, apprend que le meurtrier de son fils est là près d'elle, endormi de fatigue, elle s'élance sur lui, une hache à la main, dans un mouvement de fureur bien naturel, et sans l'intervention du vieux serviteur qui, lui, a reconnu le fils de ses maîtres, Mérope allait assassiner son propre enfant.

Voltaire, à l'exemple de Maffei (mais avec quelques modifications de détail que Lessing jugera d'ailleurs maladroites), a changé complètement la situation.

Pour augmenter l'intérêt, pour tenir en suspens le spectateur, et ajouter, croyaient-ils, à l'effet dramatique de la scène capitale, où Mérope reconnaît son fils, au moment même où elle allait l'immoler, les deux auteurs modernes supposent au contraire qu'Egisthe ignore sa naissance, son nom et les circonstances qui l'ont privé du trône et éloigné de Messène. Il y arrive par hasard, en étranger, en voyageur. En route, il a été assailli par deux inconnus, et il en a tué un. La nouvelle de ce meurtre s'est répandue à Messène, et l'arrivée de cet étranger, les traces de sang sur ses vêtements en lam-

beaux, le désignent comme le meurtrier probable. De plus, un anneau qu'il porte sur lui (chez Voltaire c'est une armure, l'armure du feu roi[1]) laisse soupçonner qu'il a dépouillé sa victime; et comme à ce moment même, la reine apprend qu'Egisthe, son fils, a disparu et qu'on ne sait ce qu'il est devenu, elle ne doute pas un moment que c'est de la main de cet inconnu qu'il a péri. Dès lors, elle arrête, elle médite longuement sa vengeance. Elle guette le moment favorable, et, en attendant, elle combine en imagination les horribles supplices qu'elle fera endurer à sa victime. Quand elle croit l'occasion propice, le jeune étranger étant endormi dans le vestibule du palais, elle s'avance la hache à la main, et alors, comme dans la pièce antique, a lieu la fameuse scène de la reconnaissance.

Ce changement est-il heureux? Ajoute-t-il à l'effet dramatique, à l'émotion du spectateur? De ces deux scènes, de l'antique ou de la moderne, laquelle est la

1. Lessing plaisante spirituellement, quoique un peu longuement, au sujet de cette armure que Voltaire avait malencontreusement substituée à l'anneau, qu'une plaisanterie de Boileau avait, croyait-il, discrédité : « Pourquoi fallait-il que Voltaire choisit une vieille armure? Quand Narbas emmena l'enfant, qu'est-ce qui le détermina à emporter aussi l'armure de son père assassiné? Sans doute, pour qu'Egisthe, devenu grand, n'ait pas besoin d'en acheter une neuve! Le prudent vieillard! Pourquoi ne s'est-il pas fait donner aussi par la mère quelques vieux vêtements! Sans doute, il n'y avait pas d'autre armure que celle-là! C'était une armure de famille, que Vulcain avait lui-même fabriquée pour l'aïeul..., ornée de belles figures symboliques, par lesquelles Euriclès et Mérope devaient le reconnaître de suite, après quinze ans. S'il en est ainsi, il fallait bien que le vieillard l'emportât, et M. de Voltaire doit lui savoir gré, au milieu du trouble sanglant pendant lequel un autre n'aurait pensé qu'à sauver l'enfant, d'avoir pensé en même temps d'emporter un meuble aussi utile. Si Egisthe a perdu le royaume de son père, il ne doit pas du moins perdre encore l'armure qui pourra lui servir à le reconquérir. » (Nº 44.)

plus pathétique? Lessing n'hésite pas à se prononcer pour la première. Il en donne d'excellentes raisons et nous sommes tout à fait de son avis.

Dans la pièce antique, où Egisthe sait qui il est et ce qu'il veut faire, le spectateur, averti dès le début, initié aux projets du jeune homme, s'intéresse à son sort; voit avec anxiété la terrible méprise dont il est menacé d'être victime. Il tremble depuis le début de la pièce pour Egisthe, et en même temps pour Mérope, pour cette mère qui, aveuglée par la haine et par l'amour maternel, va commettre le plus horrible des crimes[1]. Il n'est délivré de son anxiété qu'au moment décisif, où la mère reconnaît ce fils qu'elle allait frapper pendant son sommeil.

Mais les deux auteurs modernes n'en ont pas jugé ainsi. L'un et l'autre, il est vrai, ils se sont flattés de s'être inspirés de l'esprit antique, en bannissant l'amour et la galanterie de leur pièce, comme l'avaient fait du reste plusieurs de leurs devanciers dans le même sujet. Néanmoins ils ont sacrifié au goût de leur public, amateur de surprises savamment ménagées et amenées. Ils ont imaginé un de ces imbroglios que l'influence espagnole avait mis à la mode. Mais Lessing n'admire pas ces ingénieuses combinaisons. Il les trouve indignes de la vraie tragédie, et par la comparaison de la *Mérope* antique avec la *Mérope* moderne, il montre ce que celle-ci a perdu en croyant surpasser celle-là.

Dans la pièce moderne, en effet, le spectateur tremble

1. Si le spectateur tremble pour Egisthe et pour Mérope, la crainte tragique n'a donc pas uniquement pour objet nous-mêmes, mais aussi les personnages de la pièce, contrairement à la théorie d'Aristote que Lessing a adoptée.

peut-être pour la mère, mais non pour le fils, car il ignore qui est Egisthe, comme Egisthe l'ignore lui-même. Tout au plus éprouve-t-il pour lui cette pitié générale, impersonnelle en quelque sorte, qu'inspire tout être humain menacé d'un danger mortel. C'est pour l'homme, ce n'est pas pour le fils qu'on tremble, ou plutôt on tremble pour lui, mais pendant un instant seulement, quand on apprend qu'il est le fils de Mérope. Mais à ce moment même, sa mère le reconnaît et « la crainte cesse précisément quand elle allait commencer[1]. »

L'avantage ici est donc certainement du côté de la tragédie grecque, et l'on comprend maintenant l'émotion qui devait étreindre les spectateurs d'Athènes, dès le début de la pièce ; émotion qui allait grandissant et atteignait son comble quand arrivait la terrible scène[2].

Lessing fait si peu de cas des savantes combinaisons et des surprises ingénieuses du théâtre moderne, qu'il va jusqu'à louer les prologues d'Euripide, qui naïvement, sans façon, mettent tout d'abord le spectateur au courant de l'action qui va se dérouler devant lui ; le laissent tout entier à l'intérêt que lui présentent le mouvement des passions et le développement des caractères.

Néanmoins, Lessing n'a pas tout à fait raison contre Voltaire, ni contre son devancier Maffei. Si l'un et l'autre ont modifié la donnée antique, c'est qu'ils ont voulu, dans la personne de Mérope, peindre l'amour

1. *Dramaturgie*, n° 47.

2. Lessing est heureux de se trouver, ici, d'accord avec Diderot et il cite en la traduisant, son opinion sur les coups de théâtre. (*De la Poésie dramatique*.) Voy. le chapitre : *Diderot et la comédie bourgeoise*.

maternel, avec ses tendresses, ses inquiétudes, ses transports et ses fureurs[1].

Or, pour donner à ce sentiment tous les développements qu'il comporte ; pour le faire passer par toutes ses phases, il ne fallait pas qu'Egisthe sût qui il est, ni qu'il vînt avec l'intention de punir le meurtrier de son père ; car, dès son arrivée, il devait nécessairement, dans l'intérêt même de son dessein, se faire connaître à sa mère. Mais alors, tout ce drame de la passion était réduit à un seul moment, celui où Mérope s'élance pour immoler l'étranger qu'elle prend pour le meurtrier de son fils.

En réalité, Maffei et Voltaire ont fait sur un sujet antique une tragédie moderne. Il faut les juger sur ce qu'ils ont fait, et non sur ce qu'ils auraient pu, mais n'ont pas voulu faire.

Mais le sagace critique reprend l'avantage sur un autre point, où nous sommes obligés de lui donner raison.

Dans la pièce antique, Mérope n'a aucun doute, n'hésite pas un instant à accomplir sa vengeance, car le jeune étranger se donne lui-même comme le meurtrier de son fils. Dans la pièce moderne, au contraire, ce ne sont que quelques indices assez vagues qui éveillent ses soupçons et qui finalement la poussent au meurtre dont son imagination d'avance savoure le cruel plaisir. Mais, demande Lessing, puisqu'elle prend son temps, puis-

1. C'est aussi pourquoi, contrairement au récit d'Hyginus où Polyphonte dès le début épouse Mérope (qui ignore encore que c'est lui qui a ordonné le meurtre de son mari et de son fils), dans la tragédie moderne, celle-ci, tout entière à son amour maternel, résiste aux sollicitations de Polyphonte qui, pour s'assurer définitivement le trône, veut épouser la reine veuve.

qu'elle médite longuement sa vengeance, pourquoi ne cherche-t-elle pas à éclaircir ses soupçons, d'autant plus que cet étranger l'a d'abord intéressée; qu'elle s'est sentie attirée vers lui par une vague sympathie? Le spectateur, d'ailleurs, soupçonne dès les premières scènes que ce jeune étranger pourrait bien être le fils de Mérope, et si le spectateur a des doutes, pourquoi la reine ne les aurait-elle pas[1]?

Pour échapper à cette difficulté, qu'il avait bien sentie, Voltaire donne dans la pièce, à l'étranger, son vrai nom Egisthe. Mais lui-même l'ignore et ne le prononce jamais. Quand la reine l'interroge sur sa famille et son pays, et lui demande s'il connaît Egisthe, et Narbas, le vieux serviteur qui l'a élevé, celui qui s'appelle Egisthe répond :

> Mon père est un vieillard accablé de misère ;
> Polyclète est son nom ; mais Egisthe, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas[2].

Mais son nom à lui, il ne le dit pas et pour cause, ce qui paraît bien bizarre à Lessing et avec raison; car s'il nomme son père, pourquoi ne se nomme-t-il pas lui-même? Il faut bien cependant qu'il ait un nom!

Autre critique : Voltaire, sous le pseudonyme de Lindelle, reproche à la Mérope de Maffei ses transports de sauvage cruauté, lorsqu'elle apprend que le jeune étranger est le meurtrier de son fils; lorsqu'elle s'écrie « qu'elle veut lui arracher le cœur, le déchirer de ses dents ». « C'est, dit Voltaire, le langage d'une canni-

1. N° 57.
2. Acte 2, sc. II.

bale et non d'une mère affligée. » Sa Mérope à lui, Lessing le reconnaît, s'exprime plus convenablement, mais n'agit pas plus humainement. Au fond elle est aussi cannibale que l'autre. Si, au moment même où elle apprend la mort de son fils, dans l'exaspération de son désespoir, elle immolait l'étranger, on comprendrait son action, on l'excuserait. « Elle serait toujours l'idéal d'une mère, seulement dans une attitude extrême et forcée, où elle gagne en expression et en puissance ce qu'elle perd en beauté et en charme attendrissant[1]. »

Mais, telle n'est pas non plus la Mérope de Voltaire. Elle prend son temps, fait ses préparatifs, ordonne une cérémonie. Elle sera le bourreau. Elle ne veut pas tuer, elle veut torturer. Elle ne veut pas punir, elle veut repaître ses yeux du supplice qu'elle inflige. « Est-ce encore là une mère? Oui, une mère comme nous nous la figurons chez les cannibales, une mère comme l'est la femelle d'un ours[2]. »

Voilà bien de l'exagération, et Lessing se montre vraiment trop sévère pour cette malheureuse Mérope, comme si l'on ne savait pas que les sentiments les plus naturels, et l'amour maternel plus que tout autre, chez une femme, peuvent, dans certains cas, s'exaspérer jusqu'à la folie, transformer une mère en une mégère, et qu'il est des moments où, comme le dit un grand poète allemand qui apparaissait sur la scène littéraire au moment où Lessing la quittait pour toujours, « les femmes deviennent des hyènes, se font un jeu de l'horreur, et

1. *Dramaturgie*, n° 47.
2. *Ibid.*

de leurs dents de fauve déchirent le cœur encore palpitant de l'ennemi[1]. »

Il n'est pas interdit au poète dramatique de montrer sur la scène ces furies, et le théâtre moderne, à commencer par Shakespeare, que Lessing tient toujours prêt pour en accabler les poètes français, en offrirait plus d'un exemple. La Mérope de Voltaire, d'ailleurs, est très sobre de paroles dans sa fureur :

> Qu'on amène à mes yeux cette horrible victime,
> Inventons des tourments qui soient égaux au crime,
> Ils ne pourront jamais égaler ma douleur !

Qu'elle agisse avec irréflexion et que sa vengeance ne soit pas assez motivée, je le veux bien. Mais est-ce une raison suffisante pour la traiter de la sorte, et pour lui prédire « qu'on l'aurait sifflée à Athènes » ? C'est possible, mais nous n'en savons rien ; et puis, la *Mérope* de Voltaire a été faite, non pour le public athénien, mais pour le public français, qui l'a applaudie. Le public allemand a probablement imité son exemple, et Lessing, sans doute, aurait pu le constater, si, ce qui n'est pas sûr, il assistait ce soir-là à la représentation de cette pièce, qu'il condamne au nom de ses théories.

Mais si nous faisons nos réserves pour le caractère de Mérope, nous abandonnons au critique celui de Polyphonte, qui pour parler plus sensément et plus digne-

1. *Da werden Weiber zu Hyänen*
Und treiben mit Entsetzen Scherz,
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
Zerreissen sie des Feindes Herz. (Schiller, *Die Glocke.*)

La première œuvre dramatique de Schiller, les *Brigands*, parut en 1781, l'année même où mourut Lessing.

ment que celui de Maffei, lequel n'en a fait qu'un déclamateur, un tyran d'école et de rhétorique, n'agit cependant pas plus raisonnablement. Sa conduite vis-à-vis de Mérope, qu'il importune de ses sollicitations séniles et intempestives, est bien maladroite. Plus maladroite encore sa conduite envers Egisthe, dont il sait qu'il est le fils de Mérope, après l'aveu que lui en a fait la reine, dont, par conséquent, il doit se défier comme d'un ennemi, comme du légitime prétendant au trône, et dont il se défie si peu qu'il le laisse s'approcher de l'autel et lui met presque à la main le glaive dont il le frappera. Lessing conclut, avec raison, qu'un si piètre politique n'est pas digne de régner.

Mais voici qui est plus grave. Voltaire reproche à son devancier, Maffei, de ne pas lier entre elles les scènes de sa pièce, de laisser souvent la scène vide, de mal motiver l'entrée ou la sortie de ses personnages, et il se flatte, lui, d'avoir évité ces défauts « qu'on ne pardonnerait pas aujourd'hui au moindre de nos poètes ». Lessing retourne ce reproche contre Voltaire lui-même, et lui reproche à son tour que cette régularité, dont il se vante, n'est qu'apparente; qu'en réalité ces règles, dont il fait si grand cas, les poètes français — car il ne s'agit pas de Voltaire seul — « leur donnent tant d'extension que ce n'est presque plus la peine de les imposer; ou bien ils les observent si gauchement et d'un air si gêné, qu'on est plus choqué de les voir observées de la sorte que pas du tout[1]. »

1. N° 44.

IV

Ces règles, dont veut parler Lessing, ce sont les règles des trois unités, un des dogmes fondamentaux de la tragédie française, et contre lesquelles il fait ici une charge à fond.

Bien que la question, entendue et jugée aujourd'hui, n'ait plus un grand intérêt pour nous, elle en avait un pour Lessing et pour son temps. Il n'est donc pas inutile de connaître là-dessus l'opinion de l'auteur de la *Dramaturgie*.

D'abord l'unité de lieu. Lessing n'en fait pas grand cas, d'autant moins qu'elle n'a jamais été expressément imposée au théâtre antique. Mais, puisque la tragédie française s'y soumet, Voltaire n'aurait pas dû placer la scène dans le palais de Mérope, tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, ce qui détruit l'unité de lieu. Car cette unité exige que l'action se passe dans un lieu déterminé, bien limité, qu'on puisse aisément embrasser du regard, dans une pièce, dans une cour, dans un vestibule et non dans un palais. Autrement, on pourrait tout aussi bien la placer dans une ville, comme le voulait Corneille. L'étendue ne fait rien à l'affaire. Que Voltaire s'autorise de l'exemple de Corneille, soit. Ce qui était permis à Corneille doit l'être à Voltaire. Mais au moins que ce lieu, quel qu'il soit, comme le demande Corneille, soit conservé pendant tout l'acte et ne change pas d'une scène à l'autre, comme au 3[e] acte de *Mérope*, où Euriclès, le serviteur de la reine, conduit Egisthe dans le tombeau de Cresphonte, qui s'ouvre au fond de

la salle, et qu'il est obligé de fermer à l'aide de ce fameux rideau dont se moque aussi l'abbé d'Aubignac; ou bien encore au 5e acte, lorsqu'on voit s'ouvrir, au fond de la scène, le temple où Egisthe va immoler Polyphonte, et qu'on pourrait s'étonner de voir dans le palais même, si on ne supposait pas, comme le dit plaisamment Lessing, que ce temple, sans doute, n'est autre chose « que la chapelle de cour de Sa Majesté la reine, attenant à la salle du trône, pour que ladite Majesté puisse aller faire ses dévotions à pied sec[1]. »

Quant à l'unité de temps, elle condamne également Voltaire à bien des invraisemblances. Dans cet espace de vingt-quatre heures, dans lequel il enferme l'action, que de choses se passent! Au moment où commence la pièce, le peuple, après quinze ans d'anarchie, va choisir un roi, et Polyphonte, pour s'assurer le trône, se décide à épouser la reine. Il lui demande sa main. Elle refuse, étant toute à son fils et au souvenir de son époux. Cependant, le peuple proclame et acclame Polyphonte. Le voici rassuré et tranquille, ce semble. Il peut laisser venir les choses, attendre patiemment que la reine se décide; que ses scrupules s'évanouissent; qu'elle s'habitue à l'idée de cette union qui lui répugne. Mais non! ce vieux soldat est un chaud soupirant (*ein hitziger Freier*). Dans son empressement presque comique pour un homme de son âge, il veut que, le même jour, avant le coucher du soleil, s'accomplisse, en dépit des résistances de Mérope, ce mariage inutile pour lui, odieux à la reine. Mais, qu'y faire? L'unité de temps le veut. « Sans doute, dit Lessing, il n'est pas matériellement

1. N° 44.

impossible que tout cela puisse se faire dans une journée. Mais aucun homme raisonnable n'aura l'idée de le faire. Au-dessus de la possibilité matérielle, il y a la possibilité, la vraisemblance morale. Voltaire a obéi à la lettre, mais non à l'esprit de la règle. Il a sacrifié l'un à l'autre, l'essentiel à l'accessoire. Son Polyphonte est un éphémère de roi qui ne mérite pas de régner deux jours, parce que, déjà le premier jour, il a engagé son affaire, si sottement, si ridiculement. »

Il n'y a trop rien à répondre à cela. Les conséquences d'une observation trop stricte de la règle de l'unité de temps sont visibles. Mais alors pourquoi Lessing reproche-t-il à Voltaire d'avoir pris ses aises avec l'unité de lieu? S'il avait fait de même pour l'unité de temps, il ne serait pas tombé dans les défauts que le critique signale et détaille si minutieusement. S'il l'avait étendue au delà des limites prescrites, comme on lui reproche de l'avoir fait pour l'unité de lieu, il les aurait évités sans doute. Un reproche détruit l'autre. Lessing ne veut pas comprendre la situation de nos poètes classiques, ni tenir compte de leurs efforts pour concilier le respect de la tradition et les nécessités que leur imposaient certains sujets dramatiques. Les anciens seuls, selon lui, ont vraiment compris et appliqué la règle des unités. L'unité de lieu et de temps n'était, pour eux, que la conséquence de l'unité d'action, la seule, la vraie loi essentielle du théâtre, et encore ne l'ont-ils appliquée si consciencieusement que parce que la présence du chœur la rendait nécessaire. Il n'était pas admissible, en effet, que le chœur se déplaçât comme les acteurs, avec le lieu de la scène, et qu'il y demeurât au delà d'un temps relativement court. Cette néces-

sité les amena à simplifier l'action, à la réduire à ses éléments essentiels, à en faire, en quelque sorte, l'idéal d'une action dramatique, qui fait la part la plus petite possible aux circonstances de temps et de lieu[1]. ».

L'explication est ingénieuse. Mais pourquoi Lessing n'a-t-il pas ajouté, ce qui est plus vrai encore, que cette idéalisation de l'action dramatique, qui réduit à leur minimum le temps et le lieu, résulte surtout de la conception même qu'ils avaient de la tragédie, et de cette beauté simple et sévère qui caractérise tous les produits de l'art grec.

Pourquoi maintenant, se demande Lessing, les Français ont-ils si mal imité les Anciens?

« Les Français, répond-il, qui n'ont pas goûté la vraie unité d'action, gâtés qu'ils étaient par les intrigues désordonnées des pièces espagnoles, avant d'avoir connu la simplicité grecque, ont considéré les unités de temps et de lieu, non comme une conséquence de cette unité supérieure, mais comme des conditions indispensables de toute représentation dramatique. Ils ont cru nécessaire de les adapter à leurs pièces plus complexes et plus compliquées, aussi rigoureusement que l'eût exigé l'usage du chœur auquel, cependant, ils avaient renoncé. Mais comme ils reconnurent la difficulté et l'impossibilité même d'une telle conciliation, ils ont cherché des compromis avec ces règles tyranniques, auxquelles ils n'avaient pas le courage de se soustraire[2]. »

En effet, cette tentative de concilier la règle des uni-

---

1. N° 46.
2. *Ibid.*

tés avec les exigences d'une action plus compliquée, plus étendue, explique l'embarras qu'éprouvent souvent nos poètes tragiques, surtout Corneille et Voltaire, et la peine qu'ils se donnent pour accommoder, sans la violer ouvertement, cette règle à leurs conceptions. Voilà aussi l'originalité ou, si l'on veut, le défaut du théâtre de Voltaire, d'avoir voulu faire entrer une action plus touffue, plus mouvementée, dans le moule étroit et inflexible du théâtre classique ; d'avoir voulu concilier le mélodrame et la tragédie. Cette tentative se rencontre déjà chez Corneille, dans ses dernières pièces, dans *Rodogune*, notamment, qui est aussi le point de mire de la polémique de la *Dramaturgie* contre la tragédie française.

Mais Lessing n'a pas vu, ou du moins n'a pas dit, que cette tyrannie des règles à laquelle s'asservissent nos poètes tragiques, n'est elle-même qu'une conséquence de la tradition classique souveraine en France, depuis la Renaissance, et de l'autorité d'Aristote, mal compris, mais accepté partout comme le législateur indiscutable du théâtre. Et cette autorité n'a pas été seulement contrebalancée par l'influence du théâtre espagnol, mais aussi par celle du roman français, et pour Voltaire, par l'influence de Shakespeare et du théâtre anglais. Il faut ajouter aussi que la critique de Lessing, qui peut s'appliquer à Corneille et à Voltaire, ne s'applique pas à Racine, dont les tragédies tout intérieures et psychologiques et d'une simplicité de construction toute grecque, n'ont pas eu besoin de chercher des accommodements avec l'unité de lieu et de temps. Lessing aurait dû reconnaître aussi que ces tentatives d'émancipation chez nos poètes, attestent un sentiment

confus des conditions nouvelles et des libertés nécessaires du théâtre moderne. C'est, chez eux, comme une velléité de romantisme anticipé. S'ils ne sont pas allés jusqu'au bout, c'est que les temps n'étaient pas arrivés, et qu'il est injuste de leur demander de rompre brusquement avec leurs propres idées, avec les usages, les traditions de leur époque et le goût de leur public[1].

Au surplus, dans cette question comme dans d'autres, Lessing ne conclut pas, ne donne pas sa théorie. Elle ne paraît l'intéresser que comme argument et arme de polémique. Lorsqu'il a suffisamment exercé sa verve critique et dialectique contre son adversaire, il s'arrête et brusquement déclare qu'il lui répugne de s'occuper plus longtemps de ces « choses élémentaires ». Il veut bien que la *Mérope* de Voltaire et celle de Maffei durent huit jours et se passent dans sept endroits différents de la Grèce, pourvu qu'elles offrent des beautés qui lui fassent oublier ces pédanteries[2].

Aujourd'hui, la question des unités n'en est plus une. On a reconnu que cette prétendue règle des unités, sauf, bien entendu, l'unité d'action, n'est pas dans Aristote, et ce qui est plus important, qu'elle n'est pas une règle, mais une forme de drame qui dérive de la nature même de certains sujets, mais sans être obligatoire pour tous.

Dans un sujet simple, peu chargé d'incidents et de

1. A ses débuts et sous l'influence encore de Gottsched et de Boileau, Lessing admet les unités comme chose connue « même des écoliers », acceptée de tous et qu'il est inutile de discuter. (Préface des *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. 1750. [*Œuvres complètes*, éd. Munker, t. IV, p. 51.])

2. N° 46.

complications, où l'action est plus intérieure encore qu'extérieure, et où l'intérêt se concentre sur une situation unique, sur une crise psychologique, l'unité de temps et de lieu ne s'impose plus comme une règle arbitraire, à laquelle le poète est obligé, coûte que coûte, de se plier. Elle est inhérente au sujet; elle y est virtuellement et logiquement contenue. Il faut reconnaître que l'œuvre ainsi conçue et exécutée par un vrai poète, présente un caractère supérieur de beauté idéale et d'harmonieuse simplicité, outre que, grâce à cette concentration, elle gagne le plus souvent en puissance et en effet dramatique, ce qu'elle perd en étendue et en développement extérieur. C'est à ce point de vue que l'unité de temps et de lieu a trouvé de nos jours des défenseurs, non plus au nom d'Aristote et des Poétiques traditionnelles, mais au nom de l'Art et de la vraie Beauté.

Un éminent philosophe allemand, E. v. Hartmann, qui a jeté de vives lumières sur les questions esthétiques, pense « que plus l'auteur dramatique sait se réduire, plus le spectateur s'attachera à la partie essentielle de l'action ; plus le sujet se concentrera sur l'idée même de l'œuvre, et plus aussi l'effet dramatique sera puissant. Cette concentration sera atteinte au plus haut degré, si l'action se développe sous la loi de l'unité de temps et de lieu. Mais, ajoute-t-il, cette unité n'est nullement obligatoire, et même il est absurde, pour l'obtenir, de soumettre une action dramatique à une compression contre nature [1]. » Un de nos plus fins critiques, J. J. Weiss, exprime la même idée, sous une forme

1. *Aphorismen über das Theater*. Berlin, 1870.

spirituellement humoristique, tout à fait voltairienne : « Le drame selon les trois unités est aux autres formes du drame ce que l'esprit-de-vin est au vin, l'essence de café au café[1]. »

Mais il n'en est pas de même, et cette théorie n'est plus applicable, lorsque le sujet du drame est emprunté à l'histoire. Toute action historique de quelque importance — et l'auteur dramatique n'en choisit guère d'autres — est complexe de sa nature, féconde en incidents et en péripéties. Elle a une durée variable, déterminée par les circonstances. Elle se passe rarement dans un lieu unique. Elle oblige alors le poète à la suivre dans ses développements et ses déplacements successifs. Celui-ci ne peut, sans invraisemblance choquante, sans faire violence à la vérité et au bon sens, la plier de force à l'unité de temps et de lieu, qui devient alors une gêne et une entrave pour lui, nuisible à l'effet qu'il veut produire[2]. En effet, il en coûte bien plus au spectateur d'admettre que des événements séparés par le temps et par l'espace, ont pu se passer dans le même lieu et dans l'intervalle d'une journée, que d'admettre une fois pour toutes, qu'au théâtre, le temps et le lieu ne sont pas le temps et le lieu réel où nous vivons. Il n'est donc pas nécessaire, il est même illogique, de vouloir accommoder à cette unité de convention, arbi-

1. Voy. aussi l'opinion de M. Nisard sur les unités, dans sa magistrale *Histoire de la littérature française*, t. III, p. 67 et suiv.

2. Un des prédécesseurs de Lessing dans la critique dramatique, qui a émis plus d'une idée originale dont Lessing a fait son profit, Elias Schlegel (l'oncle des frères Schlegel, les chefs de l'école romantique), demande que le poète conduise ses personnages là où ils ont affaire, plutôt que de les forcer, pour nous plaire, à venir là où ils n'ont que faire.

traire et uniforme, l'action, idéale aussi quoique historiquement vraie, qui se passe sur la scène. Si le spectateur peut se figurer que pendant les quatre heures qu'il est assis dans sa stalle, vingt-quatre heures se sont passées sur la scène, pourquoi ne se figurerait-il pas que des jours et des semaines ont pu s'y passer? L'important est que cette extension du temps et du lieu soit motivée, amenée par le développement naturel de l'action, sans en détruire l'unité, qui, elle, s'impose toujours comme la loi essentielle et primordiale de toute œuvre d'art. L'action dramatique d'ailleurs a ses limites. Lorsqu'elle s'étend sur un trop long espace de temps et de lieu, elle perd sa vraisemblance dramatique, et l'imagination du spectateur résiste au poète, qui lui demande trop. C'est dans ce sens que Boileau a pu rejeter, avec raison, telle pièce où le héros

Enfant au premier acte, est barbon au dernier[1].

Nous avons voulu suivre, dans tous ses détours et ses digressions, cette appréciation de l'œuvre dramatique de Voltaire, parce qu'elle nous montre, sur un sujet important, les procédés de la critique de Lessing, la vigueur et la sagacité pénétrante de sa critique, sa profonde connaissance de l'antiquité, et aussi ses défauts, ses préventions injustes, l'importance excessive qu'il

1. *Art poétique*, chap. III. Avant lui déjà, Cervantes, en Espagne, et Chapelain, en France, avaient émis la même opinion. Voy. Brunetière (*Évolution des genres*, 2e leçon).

Diderot, dans le 1er Entretien du *Fils naturel*, dit aussi son mot sur la question des unités, mais sans se prononcer catégoriquement pour ou contre. (Voy. le chapitre sur Diderot et la *Comédie bourgeoise*.)

donne à des détails, à des minuties d'érudition, sans se soucier de les proportionner à l'ensemble.

La critique de Lessing, ici comme ailleurs, est surtout négative. Il excelle à découvrir les points faibles et y porte tout l'effort de sa science et de sa logique. Mais souvent aussi, comme ici, l'ensemble de l'œuvre paraît lui échapper. Surtout il ne tient pas compte de l'effet d'une pièce, à la représentation, devant le public. Il étudie dans son cabinet, avec la loupe, en critique, en théoricien pur. Il ne la suit pas avec la curiosité sympathique du spectateur, qui se laisse entraîner bon gré mal gré par l'intérêt, le mouvement de l'action, le pathétique des situations, l'éloquence du style. Il ne laisse pas agir sur lui d'abord l'œuvre vivante qu'il va juger, et son émotion, son plaisir, n'entrent pour rien dans son jugement. Sa critique est celle d'un adversaire et non d'un juge, et peut-être étant donnés l'intention et le but de la *Dramaturgie*, serait-il injuste de lui demander autre chose[1]. Il faut reconnaître, toutefois, qu'il rend justice à Voltaire, au moins sur un point. Il admire la scène où Mérope, craignant que Polyphonte, pour lui plaire, ne fasse périr celui qu'elle a reconnu pour son fils, mais qui, pour Polyphonte, n'est encore

1. A. W. Schlegel, qui est d'une sévérité injuste à l'égard de notre théâtre classique, et surtout de Molière, que Lessing traite assez bien, est, en revanche, plus bienveillant que lui pour Voltaire. Ainsi, précisément à propos de *Mérope*, il dit : « Lessing a relevé, peut-être avec trop de sévérité, les autres défauts de *Mérope*. Il est impossible de nier que cette pièce, bien jouée, ne produise un grand effet. Une mère passionnée, près de perdre le fils qu'elle vient de retrouver; un fils qui réussit, par sa valeur, à tirer de péril sa mère et lui-même, sont des objets si touchants et qui s'adressent si directement à nos affections les plus naturelles qu'aucun sentiment pénible ne peut troubler le vif intérêt qu'ils excitent. » (*Cours de littérature dramatique*, IIe Leçon.)

que le meurtrier d'Egisthe, lui révèle le secret qu'elle-même vient de découvrir. Il veut bien reconnaître là l'inspiration d'un vrai poète; mais il aurait pu la reconnaître ailleurs encore, dans la peinture de l'amour maternel, de ses regrets, de ses espérances, de ses craintes et même de ses transports de légitime fureur, suivis de transports de joie, et où Voltaire sait trouver des accents émus et pathétiques, des traits de nature et de vérité[1].

La critique contemporaine, en France, placée à un autre point de vue que Lessing, a été à la fois plus juste et plus sévère que lui, pour Voltaire. Elle a été plus avant que l'auteur de la *Dramaturgie* dans la critique de ses défauts. Mais elle a reconnu, en même temps que les qualités et les beautés partielles de ses œuvres, ses tentatives de réforme et de renouvellement du théâtre français. L'Allemagne non plus, moins intéressée cependant que nous, à défendre, même dans la partie la plus caduque de l'œuvre de Voltaire, ce qui peut être défendu, l'Allemagne n'a pas adopté sans réserves, comme nous l'avons montré plus haut, les jugements que Lessing porte sur Voltaire. Sa réputation dramatique n'a pas été entièrement détruite par les âpres critiques de la *Dramaturgie*. Lorsque Gœthe, directeur du théâtre de Weimar, crut nécessaire, au nom de l'art tragique, de réagir contre le succès inquiétant du drame naturaliste de Kotzebue et consorts, entre autres tenta-

1. En jugeant la tragédie religieuse de Cronegk, *Olint et Sophronia*, Lessing parle en général de la conversation religieuse au théâtre et blâme celle de *Polyeucte*, mais approuve une situation analogue dans la tragédie d'*Alzire* de Voltaire, « qui mieux que personne a compris jusqu'où l'on pouvait aller au théâtre dans une situation pareille ». (*Dramaturgie*, n° 2.)

tives, il traduisit *Tancrède* et remit à la scène *Mahomet*. Depuis, Voltaire n'a jamais complètement disparu du répertoire et tout récemment encore, une reprise heureuse de *Mahomet* sur un des principaux théâtres de l'Allemagne prouve que Voltaire, même comme poète dramatique, n'est pas encore rayé complètement du nombre des vivants[1].

Mais nous savons tous que le théâtre est la partie la moins solide et la moins durable de la gloire de Voltaire. Son vrai génie est ailleurs. Lessing semble l'avoir compris, car sa critique, si sévère, n'atteint que le poète et le théoricien dramatique. Ce qu'il enlève à celui-ci, il l'accorde à l'écrivain, au penseur, au philosophe, en dépit des fâcheux démêlés qu'il a eus avec l'homme. De sa part, c'eût été d'ailleurs de l'ingratitude, car l'influence de Voltaire sur Lessing pendant ses années de début et d'apprentissage littéraire est incontestable et a laissé des traces visibles dans son esprit et son talent. Il avait lu, étudié, traduit les *Essais historiques* de Voltaire, et le compte rendu élogieux qu'il en fit dans le journal littéraire qu'il rédigeait alors, témoigne de l'admiration que lui inspirait l'écrivain et l'histo-

1. A propos de cette reprise sur le théâtre royal de Dresde, un journal littéraire, organe de la jeune école littéraire et dramatique de l'Allemagne (ce qui donne plus de valeur encore à son appréciation), s'exprime ainsi : « On a émis à cette occasion divers jugements sur les défauts du théâtre classique français. Mais ceux qui s'intéressent au fond et à la valeur intrinsèque des œuvres n'ont pu s'empêcher d'admirer de nouveau le génie de Voltaire et la peinture vraiment originale du fanatisme dans ce drame, ainsi que la puissante composition de l'œuvre entière, et le large sentiment de noble humanité qui se montre dans cette satire tragique. Ce n'est sans doute pas l'histoire que Voltaire nous présente, mais l'âme de l'histoire. Cette tragédie a produit une puissante impression sur les spectateurs. » (*Magazin für Literatur*, numéro du 24 mars 1894.)

rien[1]. L'*Essai sur les croisades* l'intéressa particulièrement, et le portrait du sultan Saladin, dont Voltaire fait ressortir les nobles qualités de cœur et de caractère, est resté fixé dans sa mémoire, et plus d'un trait se retrouve dans le Saladin de son *Nathan le Sage*. Il est certain aussi que la première initiation de Lessing à la littérature et au théâtre anglais lui vient des *Lettres anglaises*[2] de Voltaire. En outre, un des écrits de Voltaire que Lessing a étudié avec le plus d'intérêt, ce sont les *Conseils à un journaliste,* dont il a tiré grand profit pour le métier qu'il exerça toute sa vie sous des formes différentes. Enfin, les qualités de style de Lessing, et qui l'ont mis hors de pair parmi ses contemporains, la précision logique, la brièveté et la transparence lumineuse, dons innés sans doute chez lui, ont cependant été cultivées, développées, fortifiées à l'école de ce maître incomparable, vers lequel l'attiraient certaines affinités de nature[3]. Toutefois, l'influence du penseur et du philosophe a été plus profonde encore sur Lessing. L'esprit même de Voltaire, sa philosophie (sauf cependant son scepticisme et ses moqueries antireligieuses et antichrétiennes, qui n'ont jamais eu de prise sérieuse sur les esprits allemands), sa propagande infatigable en

1. Dans ce même journal (*Berlinisch privilegirte Zeitung*, 1752), Lessing loue également et avec emphase une tragédie de Voltaire, une des moins remarquables : *Amélie ou le duc de Foixe.* (*Œuvres*, t. V, Éd. Munker.) — Voy. *Critique littéraire*, ch. Ier.

2. La traduction de ces lettres a paru dans les *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.* (*Erstes Stück*) 1750. (*Œuvres*, Éd. Munker, 7, 4.)

3. Un des derniers et des plus distingués biographes de Lessing, que nous avons eu déjà l'occasion de citer ailleurs, M. Erich Schmidt, a longuement détaillé les rapports de Lessing avec Voltaire, et le profit qu'il en a retiré. (*Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, vol. 1, ch. IV.)

faveur de la tolérance, de l'humanité, de l'affranchissement des consciences, ont trouvé dans Lessing un admirateur et un disciple tout préparé. Il a travaillé à la même œuvre, il a défendu la même cause, à sa manière, dans son sens, avec des armes moins brillantes, moins finement aiguisées, mais plus solidement trempées peut-être. L'épitaphe anticipée qu'il a composée pour Voltaire, plus tard (1779), au plus fort de ses luttes religieuses, exprime assez bien, dans sa concision lapidaire et sa brièveté épigrammatique, le sentiment de Lessing et aussi, je crois, celui du plus grand nombre sur la faiblesse et sur la grandeur de Voltaire :

« Ci-gît, s'il fallait vous en croire, pieux personnages, celui qui devrait être là depuis longtemps.

« Que le bon Dieu lui pardonne en grâce sa *Henriade*, ses tragédies et beaucoup de ses petits vers ; car pour le reste, ce qu'il a mis au jour, n'est pas trop mal réussi[1]. »

---

1. *Hier liegt, wenn man euch glauben wollte,*
Ihr frommen Herrn, der längst hier liegen sollte.
Der liebe Gott verzeih' aus Gnade,
Ihm seine Henriade
Und seine Trauerspiele,
Und seiner Verschen viele,
Denn was er sonst an's Licht gebracht,
Das hat er ziemlich gut gemacht.

CHAPITRE VIII

Corneille, Aristote et la tragédie française.

I

La critique très détaillée à laquelle Lessing soumet la *Sémiramis*, la *Zaïre* et surtout la *Mérope* de Voltaire[1], n'est cependant pas la partie la plus importante de la polémique dirigée contre notre théâtre. Cette critique vise l'œuvre personnelle de Voltaire, plutôt que la tragédie française elle-même; bien que Lessing ait profité de l'occasion que lui offrait *Mérope*, pour discuter une des règles fondamentales de notre système dramatique : la règle des trois unités. Mais l'attaque principale, l'assaut définitif qu'il livre à la citadelle ennemie, c'est la discussion longue et approfondie qu'il institue au sujet des théories dramatiques de Corneille.

Corneille est pour Lessing le véritable représentant, la personnification même de la tragédie française. « Des deux grands poètes tragiques du XVIIe siècle, Corneille et Racine, c'est Corneille qui a fait le plus de mal et a exercé l'influence la plus pernicieuse sur les auteurs. Racine les a égarés par ses œuvres seulement, Corneille à la fois par ses œuvres et par ses théories[1] », et comme pour Lessing les théories ont plus d'importance et d'intérêt que les œuvres, il s'attaquera de préférence à Corneille.

C'est donc à l'absence de théories et de dissertations

---

1. *Dramaturgie*, nos 10, 11, 15, 36-50.

sur la tragédie, que Racine doit de n'avoir pas été trop malmené par Lessing. Il est vrai qu'aucune de ses pièces n'a été représentée sur le théâtre de Hambourg pendant l'année 1767-1768. Mais ce n'eût pas été une raison pour l'auteur de la *Dramaturgie*, de n'en pas parler. Les digressions ne l'arrêtaient pas quand l'envie lui en prenait. C'est ainsi qu'il a consacré quatorze numéros (de 54-68) à une longue analyse de deux pièces, l'une anglaise, le *Comte Essex* de Banks, l'autre espagnole sur le même sujet, qui ni l'une ni l'autre ne furent représentées. Mais Racine n'offrait qu'une prise insuffisante à la critique dogmatique et raisonneuse de Lessing. Aussi ne le mentionne-t-il qu'en passant, une fois même avec éloge, à l'occasion de la pièce de Banks et du personnage de lord Cecil, qu'il trouve mal réussi. « Pour peindre, dit-il, ces sortes de flatteurs rampants, il faut avoir en son pouvoir les couleurs avec lesquelles Racine a peint Narcisse dans son *Britannicus*[1]. » Racine cependant ne pouvait pas être quitte à si bon compte. A défaut de discussions théoriques dont Racine ne lui fournissait pas le prétexte, il s'en prend à son style. Il lui reproche ironiquement son élégance, sa correction[2], son respect des convenances, choses essentiellement françaises, et très antipathiques à Lessing, qui enrage de voir ces qualités, qui sont pour lui les pires défauts, admirées par les critiques et les prétendus connaisseurs de son propre pays. Il se moque du langage tantôt précieux, tantôt pompeux qu'il prête à ses reines et à ses princesses et

---

1. *Dramaturgie*, n° 24. — *Lettres sur la littérature* (51).
2. *Idem*.

qui n'est pas selon lui celui de la nature. Séduit par les fausses théories de Diderot sur la vérité et le naturel au théâtre, il ne veut pas que les reines parlent autrement que les simples bourgeoises, causant de leurs affaires dans leur intérieur. La cour lui paraît être l'endroit le moins propre pour étudier la nature; comme si la faculté d'observer la nature et de la deviner sous les dehors qui la recouvrent, n'était pas un don du génie qu'il porte partout avec lui, et comme si à travers les formes du langage que la mode et les mœurs de la cour de Louis XIV imposaient au poète, on n'entendait pas les accents de la vraie passion, la voix de l'éternelle nature humaine.

Tout l'effort de la critique de Lessing se portera sur Corneille : c'est à lui et à ses théories, plus qu'à ses œuvres qu'il fera les honneurs de sa *Dramaturgie*.

Il semblerait cependant que pour rendre sa victoire plus éclatante, pour achever de démolir cette idole trop longtemps adorée, le critique dût compléter la discussion des théories par l'examen détaillé des œuvres. Car ce sont les œuvres et non les théories de Corneille que le public applaudissait; ce sont les œuvres de nos poètes qui ont établi et consacré le dangereux prestige du théâtre français en Allemagne. Lessing, si nous en croyons le dernier morceau de sa *Dramaturgie,* en avait bien l'intention[1]; mais il n'en a rien fait. Il ne s'est occupé que de deux tragédies de Corneille, de *Polyeucte* et de *Rodogune,* et encore c'est la dernière seulement qui a été l'objet d'un examen un peu détaillé. De *Polyeucte* il n'a parlé dans la *Dramaturgie* qu'en passant, à

1. *Dramaturgie*, nos 101-104.

l'occasion d'une tragédie religieuse de Cronegk, *Olynthe et Sophronia*, par laquelle fut inauguré le nouveau théâtre; ensuite, dans sa correspondance avec Mendelssohn et Nicolaï, pour défendre contre eux ses idées sur la tragédie que venait de lui suggérer son étude de la *Poétique* d'Aristote. Si Lessing n'aime guère la tragédie française, il a moins de sympathie encore pour la tragédie religieuse et chrétienne. « Cette tragédie, dit-il, a presque toujours pour héros des martyrs. Or, nous vivons à une époque où la saine raison parle trop haut, pour que chaque furieux qui, étourdiment, sans nécessité et au mépris de tous ses devoirs de citoyen, se précipite dans la mort, puisse prétendre au titre de martyr. Nous savons distinguer les faux martyrs des vrais; nous méprisons ceux-là autant que nous vénérons ceux-ci; tout au plus peuvent-ils nous arracher une larme mélancolique sur l'aveuglement et l'égarement dont leur exemple nous montre que l'humanité est capable. Mais cette larme n'est pas de ces douces larmes que la tragédie veut nous faire verser. Les seuls martyrs que puisse admettre le théâtre, sont ceux qui n'obéissent qu'à des motifs sérieux, impérieux, et ne courent au supplice que poussés par une inéluctable nécessité[1].

C'est évidemment Polyeucte que Lessing range dans cette catégorie de faux martyrs. Mais cette distinction est plus subtile que juste. Il n'y a pas de faux martyrs comme il y a des faux dévots. Il y a des martyrs comme Polyeucte qui sont entraînés par une sorte de folie héroïque, et ce ne sont pas les moins intéressants et les moins sympathiques. Le martyre cherché volontaire-

1. *Dramaturgie*, n° 7.

ment est aussi dramatique que le martyre subi par nécessité, s'il ne l'est pas davantage.

Lessing parle ici moins en critique, qu'en philosophe rationaliste du xviii[e] siècle, du siècle des lumières et de l'émancipation intellectuelle (*Aufklärungsperiode*), peu sympathique aux élans de l'enthousiasme religieux que condamne le bon sens; hostile au zèle militant et conquérant de la foi chrétienne, qui lui inspire tout au plus la pitié dédaigneuse qu'on accorde aux troubles et aux aberrations maladives de la raison. Au xvii[e] siècle, c'est au nom de la foi qu'on repousse Polyeucte. Au xviii[e], c'est au nom de la philosophie[1].

Aujourd'hui nous sommes plus larges et plus tolérants. Nous avons la compréhension de tous les états d'âme, de toutes les formes par lesquelles se manifeste la vie intérieure, et, sans partager leur foi, nous nous intéressons à des personnages comme Polyeucte. « Nous voyons en lui, comme dit M. Jules Lemaître, le type accompli d'une espèce d'âme très singulière, le type du croyant exalté et fanatique. Nous le comprenons, nous nous intéressons à lui; s'il n'excite plus notre admiration, il excite du moins notre intérêt et notre sympathie[2]. »

1. Dans la réhabilitation (*Rettung*) du philosophe italien Cardan, Lessing, en le défendant contre l'accusation d'avoir trop faiblement plaidé la cause du christianisme, dans la comparaison qu'il établit entre les différentes religions, lui reproche néanmoins d'avoir invoqué, comme argument en sa faveur, le sang des martyrs, « chose très équivoque », ajoute Lessing. « Cardan était trop versé dans leur histoire pour ne pas avoir constaté que beaucoup d'entre eux méritent d'être appelés fous et furieux, plutôt que martyrs. En outre, il connaissait trop bien le cœur humain pour ne pas savoir qu'une idée fixe dont on est féru, peut faire autant que la vérité, dans tout son éclat. » *Œuvres*, vol. 14.

2. *Impressions de théâtre*, 1[re] série.

Dominé par ses préventions, Lessing n'a pas voulu comprendre cet intérêt sympathique qui s'attache au caractère de Polyeucte, quoiqu'il reconnaisse « que cette tragédie plaira toujours par d'autres beautés », mais qu'il n'indique pas. (Il pense sans doute au personnage de Pauline et à celui de Sévère.) Mais dans cette soif du martyre, dans ce mépris hautain de la vie et du bonheur terrestre, il ne voit que vaines fanfaronnades, « ridicules gasconnades » ; il va jusqu'à assimiler Polyeucte à un saltimbanque et, avec une ironie toute voltairienne : « J'admire, dit-il, ce pieux enthousiasme ; mais je craindrais d'irriter son âme au sein de la béatitude éternelle, si j'éprouvais de la pitié pour lui. »

Lessing reproche encore à la tragédie chrétienne, de violer une règle essentielle du théâtre, en y introduisant le surnaturel, les miracles de la grâce et des conversions subites. Au théâtre, tout doit être naturel, logiquement enchaîné. Mais le sentiment religieux, quelle que soit la forme sous laquelle il apparaît, est un fait naturel, qui a ses racines dans l'âme humaine, sa raison d'être psychologique. On n'a donc pas le droit de l'exclure, comme le demande Lessing, des motifs d'action que le drame met en œuvre. Les effets qu'il produit, les idées et les visions qu'il fait naître, les résolutions et les actes, même extrêmes, qu'il inspire, appartiennent au théâtre, au même titre que ceux que produisent l'amour, l'ambition, la jalousie. L'enthousiaste délire de Polyeucte s'explique logiquement, quoi qu'en dise Lessing, par le caractère du personnage. La fureur de destruction qui l'emporte à la suite des exhortations de Néarque, et même la conversion subite de Pauline, ne

sont pas plus extraordinaires, après tout, ni plus miraculeuses que l'éclosion foudroyante de la jalousie dans l'âme d'Othello après les perfides insinuations d'Iago. Sans partager l'exaltation de Polyeucte et sa soif du martyre, sans croire aux effets subits et miraculeux de la grâce, on peut être touché, ému vivement à la représentation d'une tragédie chrétienne, comme celle de Corneille. Lessing lui-même nous donne raison quand, dans sa critique de Voltaire, il oppose à la froide fantasmagorie de *Sémiramis*, l'apparition du spectre dans *Hamlet*, et nous montre comment Shakespeare a su, en vrai poète, nous émouvoir, nous spectateurs, qui ne croyons plus guère aux revenants, en faisant passer dans nos âmes la terreur des personnages du drame, qui eux y croient[1]. Corneille n'a pas fait autre chose dans *Polyeucte*, et Lessing est ici réfuté par lui-même.

Mais Polyeucte a un autre tort que Lessing ne peut lui pardonner. Il est capable de provoquer l'admiration, et l'admiration n'est pas un ressort dramatique. Lessing la laisse à l'épopée[2], mais il la bannit du théâtre, ou du moins il ne lui accorde qu'un emploi secondaire et subalterne. C'est là un point capital de l'esthétique dramatique de Lessing[3]. Il n'en donne, il est vrai, d'autre

1. *Dramaturgie*, n° 11.

2. Correspondance avec Mendelssohn. *Mendelssohns Schriften*, vol. V.

3. Mendelssohn n'admet pas que l'admiration soit réduite au rôle inférieur que lui assigne Lessing. « C'est le sort de toutes les passions dramatiques de devenir méconnaissables lorsqu'elles paraissent comme à la suite d'autres passions. » Loin de regarder l'admiration, ainsi que le veut Lessing, comme un simple temps d'arrêt ménagé à la pitié pour lui laisser le temps de reprendre un nouvel élan, il croit, au contraire, « que la pitié, plus matérielle de sa nature, fait place à une émotion supérieure et son doux éclat disparaît lorsque la splendeur de l'admiration pénètre notre âme ». (*Mendelssohns gesammelte Schriften*,

raison, sinon qu'Aristote n'en parle pas. Pour lui l'argument est décisif. Il ne l'est pas pour nous, et nous dirons avec un judicieux appréciateur de Lessing : « Si Corneille a su trouver un ressort nouveau, nous regrettons seulement qu'Aristote ne l'ait pas connu[1]. »

La tragédie de Corneille n'échappe pas sans doute à toutes les critiques qu'on en a faites. Mais, par sa beauté et sa puissance dramatiques, par l'admiration unanime qui l'a placée au rang des chefs-d'œuvre du théâtre, elle réfute victorieusement les doutes émis par Lessing, sur la légitimité et la possibilité de la tragédie chrétienne. Nous n'avons pas besoin, comme il nous le conseille, de laisser là provisoirement toutes les tragédies de ce genre, et d'attendre « qu'un poète de génie vienne nous démontrer par le fait, quelles difficultés il est capable de surmonter ». L'épreuve est faite quoi qu'en dise Lessing. L'œuvre qu'il attend de l'avenir existe, et elle donne un démenti à la théorie pessimiste de l'auteur de la *Dramaturgie*.

La critique de *Rodogune* ne reste pas, comme celle de *Polyeucte,* dans les généralités. Elle s'attache à la pièce elle-même, qu'elle analyse dans le détail. Comme cette pièce fut représentée sur le théâtre de Hambourg, Lessing était obligé, par son devoir de feuilletoniste, d'en rendre compte. Le répertoire avait bien servi ses préventions, puisqu'il lui livrait en pâture une des pièces de Corneille, où les défauts l'emportent de beaucoup sur les beautés. *Rodogune,* en effet, appartient à la troisième manière de Corneille (la première comprend les

vol. V., p. 60.) Sans excuser Polyeucte, Mendelssohn repousse la qualification de saltimbanque que lui inflige Lessing (*ibid.*).

1. Crouslé, *Lessing et le goût français*, p. 268. Paris, 1863.

pièces qui précèdent les chefs-d'œuvre [1636-1643]). Elle marque déjà la période descendante de son génie. L'idéal de grandeur héroïque et de beauté morale, réalisé dans le *Cid*, dans *Cinna*, dans les *Horaces* et dans *Polyeucte*, s'est déformé, tendu et forcé à l'excès, jusqu'à l'invraisemblable et au monstrueux, dans les pièces qui suivirent. L'action s'est compliquée d'incidents et d'intrigues qui l'embarrassent et l'alourdissent. L'influence du théâtre espagnol l'emporte maintenant sur la tradition classique. Mais ce qui paraissait une décadence aux yeux des vrais admirateurs de Corneille, aux yeux du poète était un progrès. Dans l'examen de *Rodogune*, il ne dissimule point la tendresse qu'il a pour cette pièce, qu'il serait assez disposé à mettre au-dessus du *Cid*, de *Cinna* et de *Polyeucte*, car, dit-il, « elle me semble un peu plus à moi que celles qui l'ont précédée, à cause des incidents surprenants qui sont purement de mon invention, et n'avaient jamais été vus au théâtre[1] ». Lessing, sans doute, savait à quoi s'en tenir là-dessus. Il lui eût été facile de défendre Corneille contre lui-même, mais il n'a garde de le faire. Au contraire il affecte de prendre Corneille au mot, de le croire sur parole, et puisqu'aux yeux de l'auteur lui-même, *Rodogune* est son chef-d'œuvre, il faut bien s'y arrêter, et si l'on parvient à prouver que *Rodogune* est une mauvaise pièce, tout le théâtre de Corneille et avec lui toute la tragédie française est condamnée.

Fort de cet ingénieux raisonnement, qui le dispense de juger les autres tragédies de Corneille, Lessing se met à l'œuvre et instruit le procès de *Rodogune*, dont il

1. *Examen de Rodogune.*

n'a pas de peine à mettre en lumière les faiblesses et les défauts, les inventions invraisemblables, dont Corneille a chargé la donnée historique; l'outrance du caractère principal, celui de Cléopâtre; l'effet tragique poussé jusqu'à l'horreur. On connaît le sujet de la pièce : une reine, Cléopâtre, qui tue son mari Démétrius par jalousie et haine contre une rivale, Rodogune, et, craignant de trouver dans ses deux fils des vengeurs de leur père, tue l'un et se prépare à empoisonner l'autre, mais, prévenue dans son dessein, est contrainte par lui de boire le poison qu'elle lui destinait. Voilà l'événement, très simple et suffisamment dramatique, que l'histoire livrait au poète. Mais lui, le trouvant trop simple, a pensé le rendre plus dramatique, le corser davantage. Il a voulu qu'à la jalousie s'ajoutât dans l'âme de Cléopâtre, l'ambition, l'orgueil du pouvoir. Ce n'est plus contre son mari (ce meurtre est antérieur à la pièce), c'est contre Rodogune que sa vengeance s'exercera, et ses fils seront les instruments de cette vengeance. Celui qui la débarrassera de Rodogune aura le trône. Voici déjà une invention assez ingénieuse. Mais ce n'est pas tout. Le poète imagine en outre que les deux princes sont tous deux amoureux de Rodogune, qui ne s'est encore déclarée pour aucun. Instruite des desseins de Cléopâtre, à son tour, et pour les prévenir, elle annonce à ses deux soupirants qu'elle appartiendra à celui des deux qui tuera la reine. Il est vrai que cette mise en demeure n'est pas sérieuse au fond et ne doit pas aboutir. Elle n'est là que pour compliquer la situation principale et pour augmenter l'intérêt. Quant au dénouement, Cléopâtre, contrairement à l'histoire, au lieu d'être forcée par son fils de boire le poison qu'elle avait préparé pour

lui, s'empoisonne elle-même, dans son désespoir de voir sa vengeance déjouée[1].

Si Lessing reproche à Corneille ses inventions, dont il est si fier, ce n'est pas parce qu'il a modifié la donnée historique selon les besoins de sa pièce — Lessing est très large sur la question des libertés que le poète peut prendre vis-à-vis de l'histoire — mais parce qu'elles sont invraisemblables, contraires à la vérité humaine, à la logique des sentiments et des caractères. Ainsi, en donnant pour mobile aux crimes de Cléopâtre, non seulement la jalousie de la femme trahie, mais l'ambition de la reine; en réunissant dans la même âme deux sentiments disparates, contraires dans leur nature et dans leurs effets, et qui, au lieu de se fortifier l'un par l'autre, se heurtent et se gênent, il a créé dans Cléopâtre un caractère faux, sans unité, sans vérité, à la fois monstrueux et mesquin dans ses sentiments et dans ses actes, que nous pourrions admirer pour sa fierté, son orgueil, son indomptable ambition, mais que la légèreté avec laquelle elle commet des crimes, la naïveté cynique avec laquelle elle engage les autres à en commettre, nous forcent de mépriser.

Lessing se moque encore, et non sans esprit, de la perplexité des deux malheureux princes, placés entre leur mère qui leur dit : « Que celui qui veut régner tue sa maîtresse, et leur maîtresse qui leur dit : Que celui qui veut me posséder tue sa mère ; et comme ce sont deux princes très vertueux, qui s'aiment tendrement, qui ont un saint respect pour leur démon de mère, et autant de tendresse pour la coquette Furie qui est leur

1. Voir Corneille, *Discours de la tragédie*, p. 79.

maîtresse, on ne sait vraiment comment ils s'en tireront et comment cela finira[1]. »

Assurément on peut parodier les plus belles œuvres, en les analysant d'une certaine manière. Mais il faut avouer que Lessing ici est dans le vrai, et que sa critique porte juste. Sauf cependant que dans une nature exceptionnelle comme Cléopâtre (et la tragédie ne nous en montre guère d'autres), des sentiments qui d'ordinaire sont incompatibles peuvent se rencontrer. Seulement il ne s'en tient pas là, et comme conclusion à sa critique, il établit un parallèle antithétique entre le poète de génie qui n'aime que la simplicité; qui ne recherche que l'enchaînement logique et naturel des effets et des causes ; qui sait si bien proportionner entre eux les sentiments et les actions de ses personnages, que nous sommes convaincus que, placés dans la même situation, nous aurions agi comme eux; et le mauvais poète, le faiseur[2] qui ne veut que nous étonner, et qui pour cela, sans souci de la vérité, entasse les crimes les plus invraisemblables et les plus monstrueux; emmêle et embrouille les fils de ses intrigues, pour nous jeter de surprise en surprise. On devine dans laquelle de ses deux catégories il range Corneille. Ici, Lessing dépasse la mesure et nous protestons.

Si Corneille n'avait fait que *Rodogune* ou telle autre des pièces qui l'ont suivie, on pourrait n'être pas trop

---

1. *Dramaturgie*, n° 31.

2. Nous avons préféré traduire ainsi le mot allemand *Stümper* qui signifie proprement gâcheur, bousilleur. Mais comme Lessing associe à ce mot celui de *Witz*, qui signifie esprit et implique l'idée d'un certain savoir-faire, nous avons pensé que le terme choisi par nous, rendait mieux le sens qu'il y attache.

choqué de cette sévère condamnation. Mais infliger cette qualification méprisante à Corneille, sans réserve et sans restriction aucune ; avoir l'air d'ignorer que l'auteur de *Rodogune* est aussi l'auteur du *Cid,* de *Cinna,* de *Polyeucte,* ceci n'est plus d'une critique sérieuse et de bonne foi. Sans compter que Lessing aurait pu, aurait dû constater, que cette tragédie si défectueuse, ce mélodrame si touffu et si confus, dans plus d'un endroit, trahit le génie du maître ; que quelques scènes pathétiques, un cinquième acte très dramatique, et pas mal de beaux vers, portent la marque cornélienne, et que le caractère de Cléopâtre, malgré l'horreur qu'elle nous inspire, ne manque pas d'une certaine grandeur tragique. Elle a ce que Corneille, croyant interpréter le passage de la *Poétique* où Aristote définit les mœurs de la tragédie, appelle « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle[1] », ou ce que nous appellerons avec M. Jules Lemaître, « de l'allure et de la race[2] ». De célèbres actrices ont trouvé dans ce rôle de beaux succès[3]. La représentation même de cette tragédie sur le théâtre de Hambourg, où l'on ne voulait donner que des œuvres de choix, prouve qu'elle était en faveur auprès du public allemand ; car on ne peut supposer que la direction l'ait mise à la scène uniquement pour fournir à Lessing l'occasion d'éreinter Corneille. Ajoutons encore que *Rodogune* fut représentée en présence du roi de Danemark, comme Lessing le constate en tête de son compte rendu. C'était donc une représen-

1. Corneille, *Discours de la tragédie*, p. 32.
2. J. Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote*, p. 23.
3. Voy. la notice placée en tête de *Rodogune*. *Œuvres de Corneille*, édit. Régnier, p. 4.

tation extraordinaire, de *gala,* où l'on ne produit d'ordinaire que les meilleures pièces du répertoire.

Mais pour tout ce qui regarde la tragédie française, l'auteur de la *Dramaturgie* n'est pas un juge, mais un adversaire. Il remplit à l'égard de nos poètes, le rôle du ministère public, chargé de soutenir l'accusation et d'obtenir un verdict de culpabilité. Il a intérêt à ne montrer que les défauts de ceux qu'il est appelé à juger. Il croirait trahir la cause qu'il défend, s'il se montrait équitable[1].

Vraiment on aurait beau jeu à tracer, comme pendant au parallèle ingénieux qu'il établit entre le poète de génie et le mauvais faiseur, le parallèle entre le vrai et le faux critique : l'un uniquement préoccupé de justice et de vérité, attentif aux beautés aussi bien qu'aux défauts, les pesant scrupuleusement dans sa balance sans faux poids, cherchant à se dégager de toute prévention, de tout parti pris, — et l'autre, ne s'attachant qu'aux défauts, fermant l'œil aux beautés, subordonnant ses jugements à ses antipathies, à ses idées systématiques, passionné sous ses dehors de froid logicien.

Ce parallèle appliqué à Lessing ne serait pas plus juste que celui qu'il applique lui-même à Corneille, précisément parce qu'il ne vise que le côté défectueux,

1. Un éminent critique allemand, M. Erich Schmidt, dont nous avons déjà eu l'occasion de citer et de louer le remarquable ouvrage sur Lessing, a eu le mérite et l'honneur de défendre *Rodogune* contre son impitoyable adversaire. Tout en acceptant, comme nous l'avons fait nous-même, la critique que fait Lessing des défauts de la pièce, il en fait ressortir fortement les beautés. « Quel puissant dénouement que celui du quatrième acte ! Quel merveilleux agencement que celui du cinquième et jusqu'à quelles hauteurs de l'horreur tragique le génie de Corneille ne nous transporte-t-il pas ? » (*Lessing,* 2[ter] Band, S. 104.)

la partie faible et vulnérable de son talent, négligeant le reste qui est le principal et l'essentiel, la partie durable et de beaucoup dominante. Mais ce serait tout de même de bonne guerre.

II

Cette critique acerbe de *Rodogune*, au surplus, n'est qu'une escarmouche. C'est le hasard du répertoire qui l'a mis en face de cette tragédie. Il a saisi l'occasion qui s'offrait [1].

La véritable campagne, l'action décisive, est celle qu'il dirige contre le système dramatique de Corneille, exposé dans son *Discours sur le Poème dramatique* et dans son *Discours de la Tragédie*. Là, il espère triompher. La dialectique, son arme favorite, est plus à l'aise en présence des théories abstraites que des œuvres vivantes, plus complexes, et qui veulent être jugées par le goût et le sentiment esthétique, plutôt que par le raisonnement.

Dans cette lutte, son puissant auxiliaire sera Aristote, dont en plusieurs occasions déjà, surtout contre Voltaire, il a invoqué l'autorité [2]. Lessing commença à étudier Aristote pendant son séjour à Leipzig, en 1756, à l'époque où un voyage projeté en Italie avait été arrêté par la guerre de Sept ans. Forcé de rentrer à Leipzig; toujours préoccupé de théâtre et de théorie dramatique;

---

1. Il ne faut pas oublier que Voltaire, dans son commentaire sur Corneille, avait devancé Lessing et ne lui a pas laissé grand'chose à faire.

2. Voir plus haut le chapitre consacré à Voltaire.

désireux d'étendre et d'approfondir ses connaissances dans ces matières, il se met sérieusement à l'étude de la *Poëtique* d'Aristote, qu'il ne connaissait encore que superficiellement, par les traductions de Dacier et de Curtius.

Mais une cause plus directe conduisit Lessing à Aristote. Ce fut la dissertation de son ami Nicolaï sur la tragédie, qui inaugura la *Bibliothek der schönen Künste und freien Wissenschaften*, qu'il venait de fonder [1].

Cette dissertation et toutes les questions qu'elle soulevait donnèrent lieu à une correspondance active entre Lessing, Nicolaï et Mendelssohn (de décembre 1755 jusqu'en avril 1758). Cette correspondance roule, pour la plus grande partie, sur la tragédie et sur les passions qu'elle doit et peut exciter en nous, et c'est dans Aristote que Lessing trouvera les arguments pour soutenir la discussion avec ses amis.

Lessing s'était pris d'une belle passion pour Aristote, et cela ne doit pas nous étonner. Il trouvait en lui comme un modèle idéal de ses propres qualités : la rigueur et la précision logiques, l'art du raisonnement, la puissance d'analyse et d'abstraction. A mesure qu'il avancera dans ses études théoriques sur le théâtre, cette admiration pour Aristote croîtra, et dix ans plus tard, en 1767, dans la *Dramaturgie* [2], il n'hésitera pas à déclarer « qu'il regarde la *Poëtique* d'Aristote comme une œuvre aussi infaillible que les *Éléments* d'Euclide » et il se fera fort de prouver « que la tragédie ne saurait s'éloigner d'un pas de la ligne que lui a tracée

1. *Abhandlung vom Trauerspiele. Bibliothek, etc.* 1tes Stück.

2. *Dramaturgie*, nos 101-104.

Aristote, sans s'éloigner d'autant de son point de perfection [1]».

Toutefois, pendant la période de 1755-1757, il ne s'est pas encore complètement identifié avec Aristote. Sa théorie sur les passions que doit exciter la tragédie, n'est pas absolument conforme à celle de la *Poétique*. Il affirme même qu'Aristote, selon lui, se fait une fausse idée de la pitié [2], et il accorde une place, très secondaire, il est vrai, à l'admiration, dont Aristote ne parle pas.

C'est dans la *Dramaturgie* que nous trouverons les idées de Lessing sur la tragédie, complètes et définitives.

Cette fois il s'appuiera particulièrement sur la célèbre définition qu'Aristote donne de la tragédie, et qui, selon lui, est la seule vraie. Seulement, il prouvera que cette définition acceptée, invoquée également par Corneille et les tragiques français, a été mal comprise, mal interprétée par eux. A ce faux Aristote des Français, il opposera le sien, le vrai, interprété par lui; et il établira par raison démonstrative, que la tragédie française, conçue d'après cette définition mal entendue, n'est pas, ne peut pas être la vraie tragédie, et que par conséquent les Français, qui se flattent de posséder entre toutes les nations modernes le premier théâtre, se trompent et sont dupes de leur propre vanité.

Nous suivrons pas à pas, en la concentrant le plus possible, cette longue et laborieuse discussion. C'est la partie la plus importante de la *Dramaturgie*, la plus in-

1. Il annonce à Mendelssohn qu'il se propose d'écrire un commentaire sur la *Poétique*. Ce projet ne fut pas exécuté, mais nous en trouvons les éléments dans la *Dramaturgie*.

2. Lettre à Nicolaï (2 avril 1757).

téressante aussi pour nous. Il nous importe, en effet, de savoir d'abord, si Lessing qui accuse Corneille de n'avoir pas compris Aristote, l'a bien compris lui-même ; ensuite, ce qui est plus important, si sa théorie, fût-elle même conforme à celle d'Aristote, est vraie en elle-même, applicable au théâtre moderne ; et enfin, si de la fausseté présumée des théories de Corneille, Lessing a le droit de conclure que ses tragédies ne sont pas de vraies tragédies et que le théâtre français n'est pas un vrai théâtre.

Quoique Corneille et le théâtre français soient le véritable objectif de Lessing, c'est indirectement, par un détour, qu'il y arrive, à l'occasion d'une tragédie, *Richard III,* de Félix Weisse, son ami et un des auteurs contemporains les plus féconds et les plus populaires[1]. Lessing loue la pièce, sauf réserve importante au sujet du héros, qui sera le point de départ de toute la polémique. Seulement Lessing reproche à son ami de s'être souvenu trop tard, quand la pièce était faite, que Shakespeare avait traité le même sujet. Weisse s'était félicité au contraire de cet oubli, qui le sauvait du soupçon d'avoir été le plagiaire de Shakespeare. Mais Lessing n'admet pas qu'on puisse l'être. « On peut dire de Shakespeare ce qu'on a dit d'Homère : qu'il serait plus difficile de lui enlever un vers, que d'enlever sa massue à Hercule. » Il en donne les raisons, et profite de l'occasion pour dire son opinion sur le grand poète anglais et sur la manière dont il faut l'étudier et l'imiter.

« Shakespeare veut être étudié ; il ne veut pas être

---

1. Pour Weisse, voyez plus haut l'Introduction à la *Dramaturgie. Richard III,* composé en 1759, refait en 1761, fut représenté sur plusieurs scènes.

pillé. Si nous avons du génie, Shakespeare doit être pour nous ce qu'est pour le peintre la chambre obscure. Qu'il la regarde attentivement, pour voir comment le monde extérieur dans tous ses aspects se projette sur une surface plane; mais qu'il se garde de lui rien emprunter[1].

Cette appréciation complète et résume en quelque sorte, celles que Lessing avait déjà faites du génie de Shakespeare, à l'occasion de la *Sémiramis* et de la *Zaïre* de Voltaire. De bonne heure déjà, nous l'avons dit, Lessing s'efforçait de détourner le théâtre allemand de la France, pour le pousser vers l'Angleterre, où il devait trouver ses vrais modèles[2]. Il ne pouvait manquer, dans la *Dramaturgie,* d'insister sur ce point capital, et d'émettre un jugement définitif sur Shakespeare.

C'est la première fois qu'en Allemagne, Shakespeare a rencontré un admirateur aussi convaincu, et nous dirions volontiers aussi sensé, si son admiration pour l'œuvre du poète anglais ne le rendait pas injuste pour la tragédie française, qui, comparée à la tragédie de Shakespeare, lui fait l'effet « d'une miniature dans un chaton de bague, à côté d'une peinture à fresque ». Mais, à part cette comparaison désobligeante, ses jugements sur Shakespeare se tiennent dans la juste mesure; et nous sommes loin de ce fanatisme idolâtre qui, un peu plus tard, précipitera la jeunesse de la *Sturm- und Drangperiode,* aux pieds du tragique anglais, le proclamant le maître incomparable, la divine incarnation du génie dramatique.

1. *Dramaturgie,* n° 73.
2. Notamment dans les *Briefe die neueste deutsche Literatur betreffend,* 1759. Lettre 17e.

Puisque Lessing s'arrête à Shakespeare, au moment où il va faire une charge à fond contre Corneille et son système dramatique, on pourrait se demander pourquoi il n'a pas eu l'idée d'opposer l'œuvre du poète anglais à l'œuvre du poète français, et de démontrer par cette comparaison, ce qu'il affirme ailleurs, à savoir que Shakespeare, qui a ignoré Aristote, a néanmoins réalisé plus complètement les conditions de la vraie tragédie, que Corneille, qui se flatte de les avoir si bien étudiées[1]. C'était le moment ou jamais. Avec ce nouvel allié, sa victoire eût été plus éclatante et plus sûre. Aristote, Shakespeare avec Lessing, contre le seul Corneille!

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

Mais Lessing n'a pas profité de tous ses avantages. Il a pensé qu'Aristote et lui, c'était assez pour en venir à bout de Corneille et de la tragédie française. Nous verrons bien. D'ailleurs, cet éloge de Shakespeare n'est qu'une digression. Revenons donc au *Richard III* de Weisse, qui servira à Lessing de transition pour arriver à l'objet essentiel de sa polémique. Le caractère du héros, affirme-t-il, n'est pas un caractère tragique; car il n'est pas conforme aux conditions de la tragédie, ou, ce qui pour Lessing revient exactement au même, il n'est pas conforme à la définition que donne Aristote de la tragédie au 6e chapitre de sa *Poétique*. Rappelons cette fameuse et énigmatique définition sur laquelle roule tout le débat.

---

1. On peut s'étonner qu'aucune pièce de Shakespeare n'ait été représentée à Hambourg pendant l'année 1767-1768, puisque visiblement, et grâce aux efforts mêmes de Lessing, le théâtre allemand inclinait déjà de ce côté.

« La tragédie est donc l'imitation d'une action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, à l'aide d'un discours embelli par des ornements, employés chacun à part dans les différentes parties, au moyen de personnages agissants et non au moyen de la narration, et opérant par la pitié et la crainte (δι' ἐλέου καὶ φόβου), la purgation (κάθαρσιν) des passions de ce genre (τοιούτων παθημάτων)[1]. »

Nous citons cette définition en entier. Mais ce ne sera que sur la dernière partie que portera la discussion : 1) sur les passions pitié et crainte que doit provoquer la tragédie ; 2) sur les passions (τοιούτων παθημάτων) qui sont l'objet de la purgation (κάθαρσις), et 3) sur la purgation elle-même.

Il résulte de cette définition que Richard III n'est pas un caractère propre à la tragédie ; car c'est un être monstrueux, hors nature, dont les crimes inspirent l'horreur, mais non la pitié et la crainte, qui sont l'objet propre de la tragédie. Pour provoquer en nous ces deux sentiments, il faut que le héros ne soit ni trop au-dessus, ni trop au-dessous de la nature humaine ; qu'il ne soit ni un saint, comme le Polyeucte de Corneille, ni un monstre comme Prusias, comme Phocas, comme la Cléopâtre du même poète, ou comme le héros de la tragédie de Weisse. Le héros tragique doit être fait de notre étoffe, « pétri de notre chair[2] ». Il faut que ses malheurs puissent en une certaine mesure nous atteindre nous-mêmes. Alors seulement nous souffrons

1. *Poétique*, chap. VI.

2. Nous reproduisons tant bien que mal l'expression allemande (*von unserm Schrot und Korn*) qu'emploie Lessing.

avec lui, et nous craindrons non seulement pour lui, mais aussi pour nous-mêmes[1].

Cette crainte dont nous sommes nous-mêmes l'objet, doit être soigneusement distinguée de celle qui s'attache au héros de la tragédie. Si Aristote, le grand économe de mots (*der grosse Wortsparer*), l'a mentionnée à part, c'est qu'il entendait bien qu'il ne faut pas la confondre avec cette autre crainte qui est déjà contenue dans la pitié[2]. En même temps que notre pitié s'attache aux malheurs, aux souffrances du héros, nous faisons un retour sur nous-mêmes; nous appréhendons que ces souffrances et ces malheurs ne viennent un jour nous frapper nous-mêmes, précisément parce qu'il y a une certaine analogie de nature et de condition entre lui et nous; et il faut que cette analogie existe, pour que cette crainte puisse naître à la suite de la pitié.

Que ce soit là le vrai sens des paroles d'Aristote, Lessing en trouve la preuve dans Aristote lui-même[3].

1. Lessing reproche aux commentateurs d'Aristote (Curtius, Dacier, Corneille) d'avoir traduit φόβος par terreur et non par crainte, la terreur étant un violent ébranlement de tout notre être, mais non l'émotion que doit nous donner la tragédie. Mais d'abord, Dacier a quelquefois traduit par crainte et Corneille toujours. Ensuite il s'agit ici d'une simple différence de degré qui dépend de l'impressionnabilité du spectateur. Ce qui cause de la crainte à l'un, peut causer de la terreur à l'autre dont les nerfs sont plus faibles. Telle tragédie d'Eschyle, ou tel drame de Shakespeare, provoquent chez tout le monde la terreur plutôt que la crainte.

2. En 1756, Lessing croit que « la seule passion que la tragédie puisse éveiller, c'est la pitié... Quant à la terreur et l'admiration, ce ne sont pas des passions. La terreur n'est que la surprise subite de la pitié, et l'admiration c'est la pitié devenue inutile » (Lettre à Nicolaï 13 novembre.)

3. « Aristote veut partout être expliqué par lui-même. A celui qui voudra nous donner un nouveau commentaire sur sa *Poétique*, je conseillerai avant tout de lire les œuvres du philosophe d'un bout à l'autre. Il

Dans le second livre de la *Rhétorique,* chapitres V et VIII, où Aristote donne une analyse étendue des sentiments que l'orateur doit étudier pour les faire naître à l'occasion, il consacre un chapitre à la crainte, un autre à la pitié. Il définit la crainte : une peine ou un trouble, naissant de l'idée que nous nous faisons d'un mal à venir, qui peut nous perdre ou n'être que pénible... « La pitié est la douleur que nous ressentons à la vue d'un malheur qui semble capable de perdre ou d'affliger une personne qui ne le mérite pas, et qui pourrait nous atteindre nous-mêmes ou quelques-uns des nôtres..., car évidemment il faut absolument, pour que notre pitié s'émeuve, que nous pensions qu'un malheur de ce genre pourrait aussi nous frapper... Ce qui cause l'effroi est tout autre chose que la pitié ; l'effroi chasse la pitié et fait souvent naître un sentiment tout contraire. Nous éprouvons de la pitié pour ceux qui nous ressemblent par l'âge, le caractère, par les aptitudes, par la situation, par la naissance ; car en eux nous voyons que le malheur pourrait aussi nous atteindre. En un mot, on doit comprendre par tout ceci que les malheurs qu'on redoute pour soi émeuvent notre compassion quand on les voit arriver à d'autres[1]. »

---

y trouvera des indications sur la poésie là où il s'y attendra le moins. Surtout il lui faudra étudier les livres de la *Rhétorique* et de la *Morale.* » (*Dramaturgie,* n° 75.) — Antérieurement déjà, dans une lettre à Nicolaï (2 avril 1757), Lessing insiste sur le vrai sens de φόβος dont il trouve l'explication dans le deuxième livre de la *Rhétorique* et ajoute : « Lisez, je vous prie, le cinquième et le huitième chapitre du deuxième livre de la *Rhétorique* d'Aristote; car, je dois vous le dire en passant : je ne puis m'imaginer que celui qui n'a pas lu ce deuxième livre ni toute la *Morale à Nicomaque,* puisse comprendre la *Poétique* ce philosophe. »

1. *Rhétorique d'Aristote,* ch. V et VIII. Trad. Barthélemy Saint-Hilaire.

Il ressort donc clairement pour Lessing, de cette citation d'Aristote, que la pitié et la crainte sont les deux sentiments que la tragédie doit exciter en nous, et qu'elle ne peut exciter que si le héros n'est ni trop en dehors, ni trop au-dessus ou trop au-dessous de la moyenne humaine; ensuite, que la crainte tragique, distincte de la pitié, se rapporte à nous-mêmes, et que ces deux sentiments sont non seulement distincts, mais solidaires, corrélatifs entre eux, inséparables l'un de l'autre, l'un étant la conséquence nécessaire de l'autre.

Cette théorie d'Aristote est, selon Lessing, la condamnation absolue du système dramatique de Corneille.

Corneille, dit-il, a mis sur la scène Polyeucte, Phocas, Prusias, Cléopâtre, qui provoquent le premier, l'admiration, les autres, la terreur. Mais comme il se pique d'être fidèle et soumis à Aristote, il entend φόβος par peur ou terreur et non par crainte[1]. De plus, comme il a mis sur la scène des personnages qui provoquent la pitié, comme le Cid, mais non la crainte; ou la crainte et non la pitié, il essaye, pour se mettre en règle avec Aristote, de prouver qu'Aristote n'exige pas que les deux sentiments soient inséparables, mais qu'il admet qu'on puisse exciter l'un sans exciter l'autre : « Cependant, quelque difficulté qu'il y ait à trouver cette purgation effective et sensible des passions par le moyen de la pitié et de la crainte, il est aisé de nous accommoder avec Aristote. Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'énoncer, il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit,

1. Lessing se trompe. Corneille n'a pas commis cette erreur, si c'en est une. Il se sert du mot *crainte*.

selon lui, de l'un des deux pour faire cette purgation, avec cette différence toutefois, que la pitié n'y peut arriver sans la crainte, et que la crainte peut y parvenir sans la pitié[1]. »

Corneille avait ses raisons pour vouloir s'accommoder avec Aristote. Il s'agissait pour lui de justifier et le *Cid,* et *Cinna,* et *Rodogune.* Il croit trouver dans Aristote même, un appui à sa thèse. Il allègue qu'Aristote, lorsqu'il exclut de la tragédie certains sujets, « les rebute parce qu'ils n'excitent ni pitié, ni crainte, οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, et nous donne ainsi à connaître que c'est par le manque de l'une et de l'autre qu'ils ne lui plaisent pas, et que s'ils produisaient l'une des deux, il ne lui refuserait pas son suffrage[2] ». Mais Lessing ne l'entend pas ainsi. Il ferme encore cette issue à son adversaire, en lui prouvant que la particule disjonctive οὔτε ne permet pas de séparer et de considérer isolément les deux termes qui sont en présence, lorsqu'ils ne sont pas séparés dans la réalité. Ainsi quand on dit, par exemple, d'une femme, qu'elle n'est ni belle ni spirituelle, on peut considérer l'une de ces qualités à l'exclusion de l'autre, car on sous-entend qu'à défaut de beauté elle pourrait avoir de l'esprit. Mais quand on dit : Cet homme ne croit ni à Dieu ni au diable, on ne

1. Schiller (*Ueber die tragische Kunst*) dit que « l'art qui a pour but spécial de provoquer en nous le plaisir de la pitié, c'est l'art tragique dans son acception la plus générale ». Il donne donc raison à Corneille, puisqu'il ne parle pas de la crainte. Il croit également comme Corneille, et contrairement à Aristote, qu'un scélérat peut devenir l'objet de la tragédie, pourvu que le poète soit assez habile pour nous inspirer de la pitié pour lui.

2. *Discours de la tragédie, Œuvres de Corneille.* Éd. Regnier, t. I, p. 60.

veut pas dire qu'il pourrait croire à Dieu sans croire au diable[1]. La négation de l'un des deux termes implique la négation de l'autre. Il en est ainsi de la crainte et de la pitié chez Aristote. L'une ne va pas sans l'autre; elles s'impliquent et se commandent réciproquement[2].

Lessing, trop préoccupé de trouver dans la *Poétique* d'Aristote, la rigueur et l'évidence des propositions d'Euclide, auxquelles il l'assimile[3], force ici la pensée du maître, qui n'est pas aussi absolue. Dans le chapitre de la *Rhétorique* (Liv. II, ch. VIII) où il définit la pitié, Aristote dit que nous éprouvons de la pitié pour les malheurs que nous *pourrions* craindre, voir arriver à nous ou à quelqu'un de nos proches[4]. S'il ajoute ensuite : « Il est évident que pour être ému de pitié, il faut que nous pensions que nous, ou quelqu'un des nôtres, nous pourrions souffrir un malheur tel que celui dont nous avons parlé », il me semble qu'il veut dire seulement que le malheur du héros tragique doit être dans l'ordre des choses humaines et possibles, et que nous puissions par l'imagination nous mettre à sa place, considérer que sa destinée, abstraction faite des circonstances particulières et prise dans sa généralité, pourrait être la nôtre. Mais il ne s'ensuit pas que nous devions nécessairement craindre pour nous ce qui arrive aux personnages de la tragédie. Tout au plus Aristote a-t-il voulu parler de la crainte vague du Destin (αναγκῂ),

1. *Discours de la tragédie*, p. 61.

2. *Dramaturgie*, n° 76.

3. On a opposé à Lessing un autre passage de la *Poétique* (ch. 11) où Aristote donne la préférence à une *reconnaissance* tragique, parce qu'elle produit la pitié ou la crainte : ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον).

4. Baumgart, *Aristoteles, Lessing und Gœthe*. Leipzig, 1877. Aristote emploie le conditionnel (potentiel)... ὁ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν.

cette puissance mystérieuse et redoutable qui conduit l'action du drame antique. La pitié peut donc s'exercer indépendamment de la crainte égoïste; l'une n'implique pas l'autre, et cette corrélation nécessaire et obligatoire entre les deux sentiments, n'est donc pas dans Aristote. Corneille qui, lui non plus, ne l'a pas cru, est donc justifié, comme poète et comme critique; et son explication que Lessing rejette si dédaigneusement, se trouve être en définitive plus exacte, même au point de vue aristotélicien, que la sienne. Ajoutons, ce qui est l'essentiel pour nous, que l'expérience de chacun, dont Lessing fait trop peu de cas, lui donne un démenti.

Qui de nous n'a pu constater qu'en présence du malheur d'autrui, nous pouvons éprouver un vif sentiment de pitié, sans faire nécessairement un retour sur nous-mêmes; sans craindre pour nous le malheur dont nous sommes témoins? N'est-il pas vrai, au contraire, que plus notre pitié est vive, plus nous sommes émus au spectacle des souffrances de l'un de nos semblables, et moins aussi nous songeons à nous, même si le malheur qui l'a frappé, est de ceux qui pourrait nous frapper à notre tour; à plus forte raison s'il est de ceux qui ne sauraient nous atteindre? Le souvenir d'un malheur réel éprouvé par nous, provoquera plus sûrement encore la pitié, que la crainte d'un malheur simplement possible. Une mère qui a perdu ses enfants, n'a plus à craindre ce malheur pour elle-même; sa pitié n'en sera pas moins vive; elle le sera même davantage, en présence d'un deuil qui lui rappelle le sien. La pitié est un sentiment parfaitement indépendant de la crainte. Elle participe du désintéressement, qui est la marque

distinctive de l'amour; elle exclut ou du moins elle refoule les sentiments égoïstes.

La pitié dont Aristote donne l'analyse dans sa *Rhétorique*, est la pitié égoïste, envisagée d'ailleurs, il ne faut pas l'oublier, au point de vue pratique et intéressé de l'orateur, qui n'est pas le même que celui du poète tragique. D'ailleurs Aristote n'a pu connaître et étudier que l'âme antique, qui n'a ni la profondeur, ni la délicatesse de sentiments, ni surtout l'héroïsme de dévouement et de sacrifice de l'âme moderne, élargie et enrichie par le christianisme et par les progrès mêmes de l'humanité.

Lessing, il est vrai, a un doute. Il se demande si cette explication que donne Aristote de la pitié, ne serait pas fausse peut-être, et si nous ne pourrions pas éprouver de la pitié pour des malheurs que nous n'avons pas à redouter pour nous-mêmes. Mais cette réflexion ne l'arrête pas longtemps. A aucun prix il ne veut abandonner son Aristote. Il exagère même la pensée du maître pour mieux se fortifier dans sa croyance : « Si même nous pouvons, sans crainte pour nous, éprouver de la pitié pour autrui, il est incontestable néanmoins que notre pitié, quand la crainte s'y ajoute, sera plus vive et plus sympathique qu'elle ne pourrait l'être sans cela. » Et, ajoute-t-il, « qui nous empêche d'admettre que le sentiment complexe qui naît à l'occasion du malheur d'un objet aimé, n'atteint que grâce à la crainte qui s'y joint, le degré d'intensité qui permet qu'on lui donne le nom de passion (*Affect*[1]) » ? Ce qui nous empêche de l'admettre, c'est que l'expérience, à

1. *Dramaturgie*, n° 79.

laquelle il faut toujours en revenir, donne un démenti à Lessing, qui se montre ici plus fervent aristotélicien que bon psychologue. Lui qui reproche à Corneille de n'avoir pas assez lu Aristote, mérite le reproche contraire : celui de l'avoir trop lu, et de n'avoir pas assez lu dans le cœur humain, la meilleure pierre de touche de toutes les théories esthétiques.

Oui, sans doute, quand nous nous aimons plus qu'autrui, notre compassion, pour naître, a besoin d'être sollicitée par la crainte. Mais, dans le cas contraire, et qui oserait dire que ce n'est là qu'une exception négligeable? c'est la pitié qui refoule la crainte. Est-il nécessaire même d'aimer d'abord une personne pour s'apitoyer vivement sur les malheurs qui la frappent? N'est-ce pas un mouvement instinctif, presque inconscient, qui à la vue du malheur d'un de nos semblables, quel qu'il soit, nous fait penser tout d'abord au malheureux qui souffre devant nous, avant de penser à nous, et souvent fait que nous nous oublions nous-mêmes[1]?

S'il en est ainsi dans la vie réelle, il en sera de même au théâtre, qui est l'image de la vie. Là non plus, et c'est ce qu'il nous importe d'établir ici, cette corrélation nécessaire entre la pitié et la crainte n'existe pas, ou du moins ne saurait être imposée comme une condition absolue de la tragédie.

1. Aristote, selon Lessing, admet bien une sorte de pitié qui ne serait pas accompagnée de crainte pour nous. Mais ce n'est alors qu'une pitié vague, impersonnelle en quelque sorte, et qui s'adresse à l'être humain en général et non à telle personne déterminée, φιλάνθρωπον, que Lessing avec plusieurs autres traduit par philanthropie. Mais, outre que psychologiquement rien ne justifie cette distinction très arbitraire, le sens que Lessing attribue au mot grec a été contesté de nos jours par d'éminents philologues et interprètes d'Aristote, entre autres par Zeller qui le traduit par « le sens inné de la justice ».

La situation des héros tragiques est presque toujours exceptionnelle. Leurs malheurs, les catastrophes où ils succombent, se rencontrent bien rarement dans la vie commune qui est la nôtre. Et cependant leurs malheurs nous touchent, notre sympathie s'attache à eux; nous souffrons avec eux, nous vivons de leur vie. S'il n'en était pas ainsi, quel intérêt aurait pour nous une tragédie, et qu'irions-nous faire au théâtre ? Mais est-ce à dire que nous redoutons pour nous les malheurs qui excitent si vivement notre pitié ? Quel rapport y a-t-il entre ma destinée et celle d'Œdipe, d'Oreste, de Mithridate, de Macbeth, de Wallenstein ? Ai-je à craindre, moi, le sort d'Iphigénie, d'Antigone, de Desdémone, d'Émilia Galotti, de Marguerite ? Et cependant je suis ému jusqu'aux larmes par leur douleur, leur désespoir, leurs remords. Je les suis avec anxiété jusqu'au dénouement fatal, et si j'éprouve de la crainte, ce n'est pas pour moi, c'est pour ces tristes victimes de la fatalité des passions et des cruautés du sort. Ceux qui soutiennent que la crainte, dont parle Aristote, doit s'entendre non de la crainte pour nous, mais de la crainte pour les personnages de la tragédie, au point de vue psychologique et dramatique au moins, paraissent bien être dans le vrai. En tout cas ils ont signalé un des effets naturels de toute œuvre dramatique, et les subtilités de Lessing n'y feront rien.

L'interprétation dont il s'est fait le défenseur, s'appliquerait plutôt au drame bourgeois et moderne, qui nous présente des personnages de notre condition, des malheurs et des catastrophes domestiques. Lessing avait une prédilection particulière pour ce genre, et une admiration pour Diderot qui en est le maître, et qu'il

révère à l'égal d'Aristote. Lui-même, d'ailleurs, n'a guère fait que des pièces qui se rapprochent de cette forme dramatique. Sans parler de *Miss Sara Sampson*, *Minna de Barnhelm* est une comédie sérieuse; *Émilia Galotti* une tragédie bourgeoise, et *Nathan le Sage* tient des deux.

Dans ce cas, la théorie développée par Lessing ne serait plus celle de la tragédie, et les conclusions qu'il en tire contre Corneille et contre la tragédie française, n'auraient plus aucune valeur.

III

L'effort le plus sérieux de la polémique de Lessing porte sur la seconde partie de la définition d'Aristote, qui est aussi la plus importante, parce qu'elle énonce le but final, et par conséquent la condition essentielle de la tragédie. Ce but c'est d'opérer la purgation des passions, κάθαρσιν τοιούτων παθημάτων.

Cette question de la purgation est un des problèmes les plus obscurs de l'esthétique dramatique. Depuis la Renaissance, tous les commentateurs d'Aristote, tous les critiques, se sont épuisés à déterminer le véritable sens de cette énigmatique expression[1]. Toutes les solutions proposées ont trouvé des contradicteurs. Les réfutations ont suscité des contre-réfutations, et donné naissance à de nouvelles solutions, condamnées à leur tour.

1. Déjà au XVIe siècle un commentateur d'Aristote, Paul Béni, comptait douze ou quinze opinions diverses sur cette question (Corneille, *Discours de la tragédie*, p. 53). Voy. aussi E. Egger : *Histoire de la Critique chez les Grecs*, ch. III, § 7 (2e éd.). Aujourd'hui ce nombre s'appelle légion.

Depuis Lessing et particulièrement en Allemagne, cette terre classique du commentaire et de l'exégèse, la *catharsis* aristotélicienne est devenue une question à l'ordre du jour, toujours pendante, toujours discutée. Elle a fait le tour du monde savant. Philologues, historiens de la philosophie grecque, esthéticiens et poètes, tous ont tenu à dire leur mot, à proposer leur solution, sans qu'aucun ait pu trouver encore l'explication définitive.

La grande difficulté, c'est qu'Aristote ne dit nulle part ce qu'il faut entendre par cette *catharsis,* par cette purgation, ou plutôt purification (ce dernier terme serait préférable ; le premier sent trop la pharmacie). Il annonce bien en un endroit une explication, mais il ne l'a pas donnée[1], ou bien le passage a été perdu ; et c'est sur cette expression obscure comme un oracle, que se sont accumulés depuis trois siècles les commentaires les plus contradictoires, les hypothèses les plus bizarres et les plus invraisemblables.

S'agit-il, en prenant ce mot dans son acception médicale, transportée du corps à l'âme, d'une simple évacuation, d'une véritable purgation, qui, en sollicitant fortement la pitié et la crainte qui nous oppressent, nous en délivre, nous soulage comme d'un poids incommode ? C'est le point de vue pathologique.

S'agit-il plutôt d'une simple transformation de ces mêmes sentiments, épurés, débarrassés de leurs éléments vicieux et morbides, rétablis dans leur intégrité naturelle par le plaisir artistique que nous procure le spectacle tragique ? C'est le point de vue esthétique.

Ou bien encore, cette transformation, cette épuration

1. *Politique,* liv. VIII, ch. VII.

de nos sentiments, doit-elle avoir pour effet de nous rendre meilleurs, plus aptes à la vertu, en nous montrant dans la destinée des héros tragiques, notre propre destinée et les lois éternelles qui gouvernent le monde moral? C'est le point de vue moral et philosophique[1].

C'est à ces divers points de vue que peuvent se ramener dans leur généralité, abstraction faite des nuances et des solutions intermédiaires, les interprétations nombreuses qui prétendent saisir le plus fidèlement la pensée probable et présumée d'Aristote.

---

1. Nous ne pouvons, à cause de leur trop grand nombre, énumérer même les plus importants parmi les auteurs et les partisans des différentes solutions que nous avons indiquées. Disons seulement que le point de vue médical, qui paraît le moins contestable au point de vue aristotélicien, a été soutenu avec beaucoup de science et d'esprit critique; en France par E. Egger, *Hist. de la Critique chez les Grecs* (1re édition, 1849), par H. Weil, *Ueber die Wirkung der Tragœdie nach Aristoteles* (Basel, 1848); en Allemagne par J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles*, etc. (Breslau, 1857); *Brief an Spengel über die tragische Catharsis; Zur Catharsisfrage*. Le point de vue éthique, qui est celui de Corneille, de Dacier (*Poétique*, 1692) et de Lessing, est aussi celui de M. de Raumer : *Abhandlungen der Berliner Academie*, 1828; de A. Stahr : *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie* (Berlin, 1859), et de Spengel : *Abhandlungen der Kön. bayr. Akademie* (München, 1859). — Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles* (Jena, 1876), donne une liste très complète, avec analyse, des principaux travaux publiés sur ce sujet depuis le XVIe siècle. — Nous devons mentionner aussi, à cause du nom de son auteur, la solution proposée par Gœthe, mais qui n'a guère trouvé de partisans. Pour lui, la *catharsis* se passe non pas dans l'âme des spectateurs, mais sur le théâtre, dans l'âme des personnages. Elle est produite par le dénoûment du drame qui opère une sorte de conciliation (*Ausgleichung*) entre les passions contraires qui se sont heurtées et combattues dans le cours de l'action. Gœthe n'admet pas qu'Aristote ait pu donner comme but à la tragédie, l'effet produit sur les spectateurs. L'œuvre d'art a sa raison d'être en elle-même; elle subsiste tout entière par elle-même. Le véritable artiste ne se préoccupe pas plus de l'effet extérieur de son œuvre, que la nature quand elle produit un lion ou un colibri. (Voy. *Nachlese zu Aristoteles Poetik*. — *Briefwechsel mit Zelter*, vol. V, p. 300.)

Nous n'avons pas, bien entendu, l'intention de les discuter et de décider entre elles. Ce serait faire une digression étrangère à notre sujet, et d'un médiocre intérêt. C'est affaire aux commentateurs d'Aristote. Nous devons nous borner à examiner l'explication que propose Lessing, et qu'il oppose à celle de Corneille, à la fois comme la traduction exacte du texte d'Aristote, et comme la seule vraie et définitive définition de la tragédie.

Corneille, comme Lessing, donne à la *catharsis* un sens moral. « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir, à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur, les personnages que nous plaignons; par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut supprimer la cause[1].

La purgation, selon Corneille, a donc pour objet les passions représentées sur la scène, les passions qui agitent l'âme des personnages de la tragédie, et qui peuvent nous troubler nous-mêmes et nous perdre. C'est ainsi qu'il entend le sens de τοιούτων παθημάτων, l'étendant à tous les sentiments en général, à toutes les formes de la passion. Mais Lessing lui fait observer que τοιούτων παθημάτων ne peut signifier que : ces passions du même genre, c'est-à-dire la pitié et la crainte avec toutes leurs modifications, sous toutes leurs formes,

1. *Discours de la Tragédie*, p. 53. Corneille ajoute avec une naïve bonhomie : « Si la purgation des passions se fait dans la tragédie, je tiens qu'elle doit se faire de la manière que je l'explique, mais je doute si elle s'y fait jamais. »

mais seulement celles-là et point d'autres. L'objet de la purgation ce serait donc exclusivement la pitié et la crainte. Cette interprétation, au point de vue philologique, paraît exacte. Elle est d'ailleurs adoptée par la plupart des commentateurs d'Aristote, modernes et contemporains. Mais cela ne veut pas dire que celle de Corneille, au point de vue esthétique et psychologique, soit fausse et sans valeur. Elle est même partagée par un savant de nos jours, dont le nom fait autorité en Allemagne[1]. Mais Lessing déclare que ni Corneille, ni Dacier, ni aucun des commentateurs d'Aristote avant lui, n'ont compris sa pensée. Il oublie seulement que cette interprétation de Corneille, qu'il condamne si sévèrement, a été donnée par lui-même dix ans auparavant, quand il discutait la même théorie d'Aristote avec ses amis de Berlin. En effet, il écrit à Nicolaï (2 avril 1757) : « ... Si la tragédie peut exciter la pitié, elle peut aussi exciter la crainte, et la résolution du spectateur de se préserver des excès des passions qui ont précipité le héros dans le malheur, est une suite très naturelle et nécessaire de la crainte. » C'est bien ce qu'a dit Corneille. Mais dans la *Dramaturgie,* les idées de Lessing se sont modifiées, et voici maintenant l'explication qu'il propose ou plutôt qu'il donne comme la seule vraie, la seule conforme au texte du maître.

La purgation ou purification des sentiments de crainte et de pitié, provoqués en nous par le spectacle tragique, consistera, tantôt à les exciter quand elles sont trop faibles, tantôt à les modérer quand elles sont trop fortes ; à les ramener à une juste mesure, à une moyenne éga-

1. M. de Raumer, *loc. cit.*

lement éloignée des extrêmes contraires ; à les transformer par conséquent en habitudes morales, en dispositions vertueuses ; car c'est précisément, selon la doctrine morale d'Aristote, dans ce juste milieu entre deux extrêmes que consiste la vertu [1]..

En d'autres termes, « en excitant la pitié et la crainte, la tragédie leur ôtera ce qu'elles ont d'excessif, c'est-à-dire de vicieux et de dangereux, et les ramènera à un état modéré et conforme à la raison ». Ces mots qui, sous une autre forme moins absolue, expriment la même idée, ne sont autre chose que le commentaire que donne Racine, du passage d'Aristote écrit en marge de la *Poétique* [2]. Ce commentaire est assez conforme à celui de Lessing, qui n'aurait donc pas tout à fait le mérite de l'invention ; et chose curieuse, c'est un tragique français à qui en revient l'honneur, et celui-là même dont il dédaigne de s'occuper, parce qu'il n'a pas fait de théories [3] ! Mais ce qui appartient en propre à Lessing, c'est la façon dont il explique que cette purgation doit s'effectuer. Comme il y a deux passions, la pitié et la crainte, qui doivent être tour à tour purgées l'une par l'autre, cette purgation sera quadruple :

1° La pitié purge la pitié ;
2° La crainte la crainte ;
3° La pitié la crainte ;
4° La crainte la pitié [4] ;

Est-il nécessaire d'insister longuement pour montrer que cette explication de Lessing, loin de clore le débat,

1. *Dramaturgie*, n° 78.
2. Voy. E. Egger, *Histoire de la Critique chez les Grecs*.
3. Voy. plus haut.
4. *Dramaturgie*.

comme il paraît le croire, ne fait que l'embarrasser de nouvelles difficultés, et soulève de nombreuses et graves objections? Et d'abord, en ne regardant que la forme, cette quadruple purgation paraît bien bizarre et compliquée, d'une symétrie trop artificielle, et qui rappelle un peu les combinaisons des figures du syllogisme inventées par la scolastique. Quant au fond, elle donne à la tragédie un but exclusivement moralisateur et pédagogique. Elle en exclut complètement l'élément esthétique, que Lessing ailleurs (dans le *Laocoon*) regarde cependant comme le but final des beaux-arts [1]. Ainsi comprise, la tragédie n'est plus une œuvre d'art. Elle nous donne tout autre chose que ce que nous lui demandons, à savoir une émotion, un plaisir, une impression de beauté et de poésie. Et pourquoi la crainte et la pitié, plutôt que les autres passions, l'amour, l'ambition, la jalousie, ont-elles besoin d'être transformées en dispositions vertueuses? Ont-elles plus d'importance, sont-elles plus nécessaires à la vie morale? Cette transformation peut-elle s'opérer par le simple spectacle d'une tragédie? N'exige-t-elle pas le concours de la volonté? N'y faut-il pas, pour qu'elle soit sérieuse et durable, un effort personnel et persévérant? Voilà le théâtre transformé en une sorte de maison de santé, où l'on traite tantôt l'anémie, tantôt la pléthore de crainte ou de pitié, dont nous pouvons être affligés. Quelle singulière mission confiée à l'art dramatique! Quelle tâche imposée au spectateur, obligé pour se conformer aux

1. Voy. notre étude sur le *Laocoon* parue dans les *Annales de l'Est* (juillet 1892). Dans une lettre à Nicolaï (2 avril 1757), Lessing constate que « c'est un grand avantage pour le poète dramatique de ne pouvoir être utile ou agréable sans être l'un et l'autre à la fois ».

prétendues prescriptions d'Aristote, de se demander sans cesse et avec inquiétude, pendant et après la représentation, si la tragédie a opéré, et s'il est purgé selon la formule[1] ?

Et puis, combien de tragédies ne faudrait-il pas, pour que cette transformation de nos sentiments en habitudes vertueuses soit complète et définitive ? La vie entière se passerait au théâtre, et on n'y serait pas pour son plaisir. Précisément le théâtre antique, où les représentations étaient assez rares et espacées, eût fourni l'occasion la moins favorable pour cette cure morale. Par conséquent, ce n'est pas Aristote qui aurait songé à assigner à la tragédie ce rôle ingrat, qu'il lui eût été bien difficile de remplir convenablement.

En outre, Aristote ne sépare pas le plaisir de l'action morale que doit produire sur nous la tragédie[2], et Lessing l'exclut complètement de sa définition. Enfin, et ceci semble décisif, Aristote, quand il parle de la musique, des instruments et surtout des chants, et de leur rôle dans l'éducation[3], distingue la musique qui sert à l'instruction, à l'éducation morale de la jeunesse,

---

1. Voltaire, dont le bon sens spirituel voit plus juste que les plus profonds commentateurs d'Aristote, dit à propos de cette question : « Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures selon la nature, et comment il en résulte un plaisir très noble et très délicat qui n'est bien senti que des esprits cultivés. » (Remarques sur les *Discours* de Corneille. *Œuvres*, t. 50.)

2. « C'est le poète qui doit produire, par l'imitation, le plaisir provenant de la crainte et de la pitié. » (*Poét.*, chap. 14.)

3. *Politique*, liv. VIII, ch. 7. Voy. E. Egger, ouvrage déjà cité, pages 274 et suiv. — Lieppert, *Aristoteles u. der Zweck der Tragödie*. Passau, 1862.

de celle qui sert à calmer, à soulager agréablement l'âme, à la purger des passions qui l'obsèdent (τὰ μέλη, τὰ καθαρτικὰ), en un mot à opérer la *catharsis* (κάθαρσιν μηθ' ἡδονῆς); et comme rien ne prouve que cette *catharsis* n'est pas identique à celle que doit opérer la tragédie, on peut en conclure que la théorie de Lessing, qu'il oppose avec tant d'assurance à ses adversaires, n'est pas conforme à la pensée d'Aristote.

Ce ne serait pas après tout un bien grand malheur, si au moins cette théorie était vraie en elle-même, si elle était d'accord avec l'expérience et la pratique de tous les maîtres de l'art dramatique; si elle répondait à ce que nous éprouvons nous-mêmes à la lecture ou à la représentation des chefs-d'œuvre. Mais nous avons vu qu'elle ne peut tenir contre les difficultés et les objections qui s'accumulent contre elle. Si elle a trouvé quelques partisans, elle a rencontré encore plus d'adversaires.

Le grand tort de Lessing et qui étonne chez un esprit aussi sagace et aussi indépendant, c'est de croire *a priori* à l'infaillibilité d'Aristote; d'accepter cette définition obscure et incomplète d'ailleurs, de la tragédie, comme un oracle indiscutable; de s'y enfermer en quelque sorte, et de ce point de vue étroit et arbitrairement choisi, de juger et de condamner toutes les opinions et toutes les œuvres qui ne sont pas conformes à ce texte sacré.

Ce respect pour Aristote est commun d'ailleurs à tous les théoriciens et poètes du théâtre classique depuis la Renaissance.

A ce moment, l'Aristote de la logique, l'Aristote de la scolastique et du moyen âge, tombé en discrédit, est

remplacé par l'Aristote de la *Poëtique,* qui hérite de son autorité et de son prestige. Ses doctrines et ses règles dramatiques sont acceptées avec le même respect et la même soumission. Il semblait qu'un esprit indépendant comme Lessing, libre de tout préjugé traditionnel, réfractaire aux admirations consacrées par l'autorité et la routine, dût apporter à l'étude des théories d'Aristote la même liberté de jugement, la même sagacité critique avec laquelle il examine et discute les textes de la Bible. Mais non. Aristote pour lui est au-dessus de la critique, au-dessus de la discussion. Il lui attribue, nous le savons, l'infaillibilité d'Euclide. Sans doute il ne croit pas aveuglément, il ne jure pas sur la parole du maître, parce que c'est le maître, pas plus qu'on ne croit aux propositions d'Euclide parce que c'est Euclide qui les énonce. Lessing croit, parce qu'il est persuadé qu'Aristote a trouvé le vrai. Ce n'est pas l'autorité d'Aristote, ce sont ses raisons qui l'embarrassent[1]. Néanmoins, il ne recherche pas ici, comme il le fait ailleurs, dans ses écrits théologiques, à propos de l'authenticité des Évangiles, sur quels fondements reposent ces raisons. Il paraît convaincu que les questions d'art et de poésie sont du même ordre que les vérités mathématiques, susceptibles de la même évidence, et pouvant être démontrées avec la même rigueur, à l'aide d'axiomes et de définitions [2]. Il ne se demande non plus, si Aristote a pu tout voir et surtout tout prévoir ; si sa définition n'est pas la conclusion tout empirique des observations qu'il

1. N° 74.

2. A. W. Schlegel adresse le même reproche à Lessing : *Vorlesungen über dramatische u. Kunst-Litteratur* (*dritte Vorlesung*).

avait faites sur la tragédie grecque, la seule qu'il pût connaître[1].

Non, Lessing est un croyant, un intransigeant, inébranlable dans sa foi, intolérant et intraitable à l'égard des dissidents.

En présence de cette certitude absolue, il est curieux d'observer l'attitude de Corneille vis-à-vis de leur maître commun. Corneille, comme tous les poètes et critiques du XVII[e] siècle, professe, lui aussi, le plus profond respect pour Aristote. « Ce grand homme, dit-il, a traité la Poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous en a laissés sont de tous les temps et de tous les peuples... Il a montré quelles passions la tragédie doit exciter dans l'âme des auditeurs. Il a cherché quelles conditions sont nécessaires et aux personnes qu'on introduit et aux événements qu'on représente pour les y faire naître. Il en a laissé les moyens qui auraient produit leur effet partout, dès la création du monde, et qui seront capables de les produire encore partout, tant qu'il y aura des théâtres et des acteurs ; et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé[2]. »

Lessing n'a pas mieux parlé d'Aristote. Mais Cor-

---

1. Schiller (*Briefwechsel mit Gœthe*) s'exprime ainsi sur la théorie dramatique d'Aristote : « Toute sa théorie repose sur des raisons empiriques. Il avait sous les yeux une masse de tragédies que nous ne connaissons plus. C'est de cette expérience qu'il tire ses raisonnements... Presque jamais il ne part de l'idée, mais toujours du fait empirique de l'art, du poète et de la représentation. » Schiller ajoute, il est vrai : « Ses jugements, quant à l'essentiel, sont de véritables lois esthétiques. Nous le devons à cette circonstance qu'il y avait alors des œuvres d'art qui, par le fait, représentaient dans un cas individuel l'espèce elle-même. »

2. Avertissement sur la tragédie du *Cid*.

neille ne reste pas absolument fidèle à cette profession de foi orthodoxe. A mesure qu'il avance dans la carrière, sa croyance faiblit; il a des doutes, des velléités de résistance, des tentations de libre pensée. Il est embarrassé de mettre d'accord ses pièces avec les dogmes du maître. Car ses pièces, il les a faites en suivant son instinct et son inspiration de poète, bien plus qu'en obéissant docilement aux préceptes de la *Poétique*. Il s'en aperçoit après coup. Il en est troublé; il a des remords; et comme il tient absolument à rester fidèle à son culte pour Aristote, il cherche des accommodements avec le ciel. Il essaie de mettre sa conscience en repos, et de se prouver à lui-même et aux autres que ses actes, je veux dire ses pièces, ne sont point en opposition avec le texte de l'évangile aristotélicien. Il emploie toute sa finesse d'avocat et de Normand, à tourner habilement les règles, sans les violer ouvertement, à les faire plier par toutes sortes d'artifices et de compromis[1].

Lessing, lui, n'a pas ces scrupules. Il prend Corneille durement à partie, à propos de ses hérésies et de ses interprétations trop habiles. C'est que chez Lessing c'est le critique, le théoricien qui domine et qui absorbe le poète, tandis que chez Corneille, au contraire, c'est le poète qui, à certains moments, a conscience de son droit supérieur, et se révolte contre les arrêts absolus de la critique. Lessing a fait ses pièces pour donner raison à ses théories, qui à ses yeux priment tout. Il

1. Voy. aussi comment Corneille essaie d'accommoder à ses besoins les règles de l'unité de temps et de lieu. (*Discours de la Tragédie.*) — Jules Lemaître (*Corneille et la Poétique d'Aristote*) fait à ce sujet des réflexions très spirituelles et très justes.

n'admet pas qu'on cherche après coup à accommoder les règles aux œuvres qui s'en écartent. Il ne se demande pas si la définition que donne le philosophe grec de la tragédie, peut s'appliquer à toutes les formes de l'art dramatique, que le génie des poètes et des peuples, les conditions nouvelles de civilisation, les transformations du goût, ont pu produire depuis, et si, après avoir cherché à comprendre la vraie pensée d'Aristote, il ne serait pas utile d'en vérifier la valeur, en la mettant en présence des chefs-d'œuvre du théâtre moderne, au lieu de juger ces chefs-d'œuvre selon qu'ils sont conformes ou non à cette théorie.

Ce que Lessing n'a pas voulu faire, Corneille ne pouvait le faire. Corneille n'était pas critique de profession. Sa science littéraire et philologique était médiocre. Mais son instinct de poète, l'influence, toujours persistante chez lui, du théâtre espagnol, une sorte de romantisme latent et inconscient, lui ont fait comprendre, en dépit de l'autorité et de la tradition, et contrairement à sa profession de foi aristotélicienne, que les prescriptions d'ailleurs obscures et tronquées, édictées il y a deux mille ans par un philosophe grec, ne pouvaient enchaîner à jamais l'inspiration créatrice de l'auteur dramatique.

Ainsi cette fameuse purgation, qu'il cherche tant bien que mal à ajuster au texte d'Aristote, lui inspire des doutes quant à ses effets pratiques. Il a peur « que le raisonnement d'Aristote ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais eu son effet dans la vérité ». Il propose aussi plusieurs combinaisons dramatiques, « que peut-être Aristote n'a pu prévoir parce qu'on n'en voyait pas d'exemple sur les théâtres de son temps ». Telle com-

binaison qu'Aristote condamne, Corneille la défend, et quelques-uns de ses arguments, quoi qu'en dise Lessing, sont excellents : car ce sont ses propres pièces qu'il met en avant. C'est le *Cid*, c'est *Cinna*, c'est *Polyeucte*. On ne peut que lui donner raison quand il dit : « Il y a grande apparence que ce qu'a dit ce philosophe, de ces divers degrés de perfection pour la tragédie, avait une entière justesse de son temps, en la présence de ses compatriotes. Je n'en veux point douter, mais aussi je ne puis m'empêcher de dire que le goût de notre siècle n'est pas celui du sien, sur cette préférence d'une espèce à l'autre, ou du moins, que ce qui plaisait au dernier point à des Athéniens, ne plaît pas également à nos Français[1] ».

Cette déclaration de notre vieux tragique est encore la meilleure réponse qu'on puisse faire aux critiques et aux objections trop subtiles de Lessing. Certes, et sans parler de la virtuosité dialectique qu'il déploie ici comme ailleurs, nous ne devons pas méconnaître les services que l'auteur de la *Dramaturgie* a rendus à l'esthétique dramatique, en apportant des lumières nouvelles à l'étude de la *Poétique* d'Aristote, en rectifiant plus d'une erreur accréditée, en suscitant autour de cette question obscure, d'intéressantes et ingénieuses discussions.

Mais s'il s'agit non plus de l'interprétation philologique d'Aristote, mais de l'art dramatique lui-même, nous osons dire, dût l'ombre de Lessing en frémir d'indignation, que de Corneille et de lui, c'est encore Corneille qui a le mieux compris, dans quel esprit

1. *Discours de la Tragédie*, p. 71.

un poète moderne peut et doit se servir des théories d'Aristote.

C'est une vaine prétention, que sans doute Aristote n'a pas eue, de vouloir enfermer dans une définition précise les formes variées et imprévues que peut revêtir l'art dramatique, et d'avance fixer tous les effets qu'il peut produire sur les âmes.

De tous les genres littéraires, le drame est le plus complexe et le plus compréhensif. Il les réunit tous. Il en est comme la vivante synthèse. Tous les arts, peinture, plastique, danse, musique, lui prêtent leur aide. Il est la plus fidèle, la plus parfaite représentation de la vie. Il en donne l'illusion la plus complète. C'est le rêve de l'imagination qui devient réalité vivante sous nos yeux. Tous les effets que produisent les autres genres poétiques, le drame les produit également, mais avec plus de puissance et d'intensité. Quand Lessing, s'obstinant à vouloir que la tragédie seule puisse produire la crainte et la pitié, et pas autre chose, s'écrie : « A quoi bon le travail pénible de la forme dramatique ; à quoi bon bâtir un théâtre, costumer des hommes et des femmes, fatiguer leur mémoire, réunir toute la ville en un même endroit, si je ne veux obtenir, avec mon œuvre et sa représentation, rien de plus que quelques-unes des émotions que produiraient un bon récit, lu par chacun chez lui, dans son coin[1] ? » Quand Lessing, dis-je, parle ainsi, il méconnaît la vraie nature du drame, et réduit beaucoup trop son domaine. Le drame, précisément parce que toutes les formes de la poésie et de l'art s'y rencontrent, agit sur notre être tout entier. Il nous

1. *Dramaturgie*, n° 80.

prend par les sens, par l'imagination, par le sentiment. Il parle à notre intelligence ; il excite nos passions ; il peut même nous pousser à l'action. Il n'est pas une émotion qu'il ne puisse faire naître. Tous les sentiments sympathiques jusqu'à l'admiration, tous les sentiments contraires jusqu'à la crainte égoïste sont de son ressort. La nature humaine entière lui appartient. Il ne peut se faire qu'en présence de cette représentation idéale et très concrète cependant de la vie, notre être moral ne subisse pas une transformation salutaire, et que nous ne sortions pas de la représentation d'une belle tragédie, autres que nous n'y sommes entrés. Le plaisir que nous donne la peinture poétique des malheurs fictifs, qui se déroulent sur la scène, se mêle aux sentiments de pitié, de crainte, de terreur qu'ils provoquent naturellement, les adoucit, les épure, les spiritualise en quelque sorte. Nous éprouvons alors cette *pitié charmante,* cette *douce terreur* dont parle Boileau[1], qui donne ici une assez juste interprétation de la *catharsis* d'Aristote. Cette *catharsis* qui s'opère d'abord par l'action dramatique, par le fond et la substance même de l'œuvre, s'opère aussi par la forme. Le drame, parce qu'il est une œuvre d'art, et que l'art est essentiellement beauté, ordre et harmonie, introduit l'ordre et l'harmonie dans nos sentiments et nos pensées, les règle, les modère, les façonne en quelque sorte à son image. Mais ces effets seront infiniment variés et divers dans leurs degrés et leurs nuances, suivant les différences d'âge, de sexe, de caractère, de condition sociale, divers aussi suivant les époques et les milieux. Vouloir, comme le

1. *Art poétique,* chant III.

fait Lessing, comme le font les fanatiques d'Aristote, les condenser tous en une formule inflexible et absolue, qui prétend réglementer tyranniquement les inspirations et les conceptions du poète, aussi bien que les émotions du spectateur, c'est tenter l'impossible et se mettre en opposition avec la raison et avec l'expérience. Il faut renoncer à donner une définition complète, je ne dis pas de la tragédie elle-même, mais de ses effets, car aucune ne les épuise; ou bien il faut les accepter toutes, car chacune à son tour nous fait connaître un des côtés par où la tragédie agit sur notre âme.

Celle d'Aristote, sur laquelle roule tout ce débat, entendue ainsi, contient certainement une part de vérité; car il est impossible qu'un esprit aussi profond qu'Aristote ait pu ne pas saisir quelques-uns des effets que doit produire, sinon la tragédie en général, du moins les tragédies de son temps, encore que cette définition ne s'applique pas à toutes. Il serait difficile, par exemple, d'y faire rentrer certaines pièces d'Eschyle. Elle peut même trouver son application au théâtre moderne, à condition toutefois qu'on ne s'en tienne pas trop minutieusement à la lettre, comme le fait Lessing, mais qu'on la prenne dans son sens le plus large, dans son sens philosophique.

Ainsi l'ont compris plusieurs critiques contemporains, philosophes, esthéticiens, littérateurs, qui ont fait pour ce dogme aristotélicien, ce qu'on fait pour certains dogmes religieux. Ils ont voulu le sauver, lui conserver l'autorité et le respect, en essayant de le mettre en harmonie avec les idées modernes, avec les formes nouvelles de l'art dramatique; en l'élargissant assez pour que toutes les grandes œuvres du théâtre

puissent y trouver place : la tragédie de Sophocle, aussi bien que celle de Corneille, le drame de Shakespeare aussi bien que celui de Schiller et de Victor Hugo[1].

IV.

Cette méthode d'interprétation qui essaie de concilier la liberté du génie avec le respect de la tradition, que Lessing a cependant recommandée et pratiquée ailleurs, il n'en veut pas ici. Sa dévotion aristotélicienne, jointe à ses préventions contre la tragédie française, le pousse dans un sens tout opposé. Les théories de Corneille sont fausses, parce qu'elles ne sont pas conformes à celles d'Aristote ; donc ses tragédies qui sont le fruit de ces théories, ne sont pas des tragédies, et comme toutes les tragédies françaises sont conçues dans le même esprit, et d'après le même système, elles ne méritent pas davantage le nom de tragédies. La

---

1. Nous citerons comme exemple de cette interprétation large et philosophique de la définition d'Aristote, celle de l'éminent historien de la philosophie grecque, E. Zeller : « L'art épure et calme les passions parce qu'il les soumet à sa loi, et les rattache non pas à ce qui nous est personnel, mais à l'humanité en général ; qu'il règle leur cours par une mesure fixe, et contient leur puissance. » (*Philosophie der Griechen*, II[ter] Theil, 2[te] Abtheilung.)

Un délicat moraliste contemporain a également émis sur ce sujet une opinion ingénieuse et juste : « La vue des passions d'autrui nous éclaire sur les nôtres. Quand on dit que les passions sont aveugles, on entend par là qu'elles ne se voient pas elles-mêmes. Il est bon qu'elles se voient sur la scène. Sans doute la vue des sentiments fictifs peut enflammer nos propres sentiments. Mais le plus souvent, en provoquant la réflexion, elle les rectifie, les calme ou les adoucit, et c'est peut-être dans ce sens qu'il faut entendre le mot si célèbre et si controversé d'Aristote, disant que les passions sont purifiées par la tragédie. » (C. Martha, *De la Délicatesse dans l'art*, p. 170.)

France qui se vante de posséder le premier théâtre du monde, en réalité n'a pas de théâtre.

Voilà la conclusion finale de tout ce débat : la condamnation définitive, et la proscription sans appel, de la tragédie française.

Lessing veut bien convenir que ces prétendues tragédies ne sont pas sans offrir certaines beautés ; que « ce sont des œuvres très fines, très instructives, dignes de tout éloge ». Il reconnaît que leurs auteurs sont gens d'esprit et de talent, dont plusieurs méritent de tenir un rang distingué parmi les poètes. « Seulement ce ne sont pas des poètes tragiques et leurs œuvres ne sont pas des tragédies... Corneille et Racine, Crébillon et Voltaire n'ont rien de ce qui fait que Sophocle est Sophocle, Euripide Euripide et Shakespeare Shakespeare. Ceux-ci sont rarement en opposition avec les exigences principales d'Aristote, ceux-là le sont presque toujours[1]. » Mais quoi ! si ces œuvres ont charmé, remué le public en France et à l'étranger ; s'ils ont fait battre les cœurs, fait couler des larmes ; si les personnages que le poète a mis sur la scène, vivent dans l'imagination des hommes, de la vie éternelle des créations du génie, — et qui saurait le nier — que vous faut-il de plus ? Ceux qui ont admiré et qui admirent encore ces œuvres, est-ce parce qu'ils les jugent conformes aux règles de la *Poétique ?* Interrogent-ils Aristote pour savoir s'ils ont le droit d'admirer et d'être émus ? Ce n'est là en définitive qu'une querelle de mots, et nous sommes ici en présence d'une variété de pédantisme scolastique et aristotélicien, que Molière n'avait pas prévue,

1. *Dramaturgie*, nos 100-104.

et que devait nous offrir, chose étonnante, un des maîtres de la critique moderne !

Toutefois, comme s'il craignait d'être allé trop loin, et de heurter de front l'opinion du public, qui s'obstinait même en Allemagne, même à Hambourg, à applaudir les œuvres de nos tragiques, il ajoute en manière de correctif : « Est-ce que je veux dire par là qu'aucun Français n'est capable de produire une tragédie touchante ? que l'esprit volatil de la nation n'est pas capable d'un tel effort ? Je rougirais d'en avoir eu seulement la pensée ! Je suis persuadé qu'aucune nation du monde n'a reçu tel don de l'esprit de préférence aux autres. On dit bien : l'Anglais profond, le Français spirituel. Mais qui donc a établi cette distinction ? Pour sûr ce n'est pas la nature, qui partage également ses faveurs entre tous. Il y a autant d'Anglais spirituels que de Français spirituels ; autant de Français profonds que d'Anglais profonds. La masse du peuple n'est exclusivement ni l'un ni l'autre. Que veux-je donc dire ? Je veux dire seulement que les Français n'ont pas ce qu'ils pourraient fort bien avoir, et ce qu'ils n'ont pas encore : la vraie tragédie ; et ils ne l'ont pas, précisément parce qu'ils se sont imaginé l'avoir depuis longtemps[1]. »

Lessing, il est vrai, offre généreusement de nous venir en aide et de nous rendre ce qu'il nous enlève. Plein d'une confiance superbe dans la toute-puissance de la critique et dans la vertu de la formule d'Aristote, dont il a deviné le secret, il s'écrie : « Qu'on me nomme la pièce du grand Corneille, que je ne me charge pas

1. *Dramaturgie*, nos 100-104.

de refaire et de refaire mieux! Qui peut tenir le pari[1].»

Il est vraiment regrettable que personne n'ait tenu le pari, ou que Lessing ne se soit pas cru engagé d'honneur à réaliser cette belle promesse! Il serait curieux de comparer le vrai Corneille au Corneille refait et corrigé par Lessing!

Il est vrai qu'il ajoute aussitôt: « Assurément je la ferai mieux et cependant je serai bien loin d'être un Corneille et d'avoir fait un chef-d'œuvre. Je la ferai sûrement mieux et cependant je n'aurai pas le droit d'en être bien fier. Je n'aurai fait que ce que chacun peut faire, qui croit aussi fermement que moi à Aristote[2]. » Ou bien cet aveu, que nous devons croire sincère, — la sincérité est une des qualités qu'on ne saurait contester à Lessing, — n'a pas de sens, ou bien il prouve qu'il s'agit ici d'une question de pure forme; d'une adaptation mécanique de la tragédie à la théorie d'Aristote. Mais ce qui fait que Corneille est Corneille, ce qui fait que ses chefs-d'œuvre comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art dramatique, c'est donc autre chose que cette conformité tout extérieure à certaines règles, que le plus médiocre dramaturge peut réaliser: c'est la création des caractères, l'analyse des passions, la beauté du style, en un mot la vie, que le génie seul peut infuser à ses œuvres. Voilà aussi ce qui, en dépit des raisonnements et des critiques de Lessing, fait vivre le théâtre de Racine et de Corneille et explique son influence dominante et persistante en Allemagne.

---

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*

Cette influence, subie par les auteurs et par le public, propagée par la critique, voilà ce qui irrite Lessing, et ce qui explique l'ardeur infatigable de sa polémique contre Voltaire, contre Racine et surtout contre Corneille, doublement coupable pour avoir fait des tragédies et pour avoir voulu les justifier par un système qui est une hérésie. Toute la *Dramaturgie,* on peut le dire, respire l'antipathie contre la tragédie française. Il l'attaque, il la dénigre à toute occasion. C'est son *delenda Carthago.*

Non seulement il la condamne, comme nous venons de le voir, dans son essence, dans son principe intérieur ; il lui reproche aussi, comme de graves défauts, la régularité monotone de sa construction, ses complications, ses coups de théâtre et surtout son respect des conventions, des bienséances et de l'étiquette ; le langage tantôt pompeux, tantôt précieux qu'elle prête à ses personnages ; la galanterie qui chez elle remplace la vraie passion, etc.[1]. Il ne se borne pas à parler en son propre nom. Il recueille avec soin toutes les critiques qui à l'étranger, en France même, ont été dirigées contre la tragédie classique. C'est ainsi que la représentation du *Père de famille,* de Diderot, l'amène tout naturellement à reproduire les objections que Diderot fait au système dramatique qu'il se propose de renverser et de remplacer. Diderot est pour Lessing un allié précieux. Sa cause est la sienne. Aussi résume-t-il avec satisfaction le chapitre des *Bijoux indiscrets,* où la tragédie avec ses fables compliquées d'incidents, chargées d'épisodes, ses dénoûments forcés, son dialogue affecté, ses tirades déclamatoires, le costume bizarre, les gestes extravagants

1. Nos 68 et 81.

des acteurs, est mise en parallèle avec la simplicité de l'action, le naturel du discours de la tragédie antique.

Il cite encore à l'appui de sa thèse, l'opinion de Saint-Évremond qui reproche à la tragédie française de provoquer l'émotion tendre au lieu de la pitié, l'attendrissement au lieu de la crainte et de l'étonnement, et qui attribue cette décadence à ce mesquin esprit de galanterie mis à la mode par le *Cyrus* et la *Clélie;* à ces longues tirades politiques qui gâtent les tragédies de Corneille, et enfin à l'exiguïté du théâtre et à la pauvreté des décors, qui ne permettent pas au poète de développer une grande action tragique.

Il va sans dire que Lessing applaudit des deux mains à ce réquisitoire contre la tragédie française. Il ne cherche pas à discerner ce qui dans ces critiques peut s'appliquer aux productions médiocres, d'ordre inférieur, mais non aux œuvres des maîtres. Appuyé sur ces autorités pour lui indiscutables, il n'en affirme qu'avec plus de conviction la conclusion dernière de sa polémique : les Français n'ont pas de théâtre tragique, pas plus du reste que les Allemands, qui ne vivent que sur les Français. Mais au moins, eux reconnaissent et avouent leur indigence, tandis que les Français s'imaginent dans l'illusion de leur orgueil national, posséder le premier théâtre du monde.

On peut s'étonner et regretter que Lessing n'ait pas apporté dans sa critique et dans sa polémique dramatiques, cette largeur de vue, cette indépendance de jugement, ce haut esprit de tolérance, qu'il montre dans sa critique et dans sa polémique théologiques.

Lui qui fait dire au sultan Saladin, dans le drame de *Nathan le Sage,* ce magnifique plaidoyer en faveur de la

tolérance religieuse : « Je n'ai jamais demandé que tous les arbres se revêtent de la même écorce[1] » ; lui qui rappelle à l'orthodoxe pasteur Göze, qui veut le chasser de l'Église chrétienne, ces paroles de l'Évangile de saint Jean : « Il y a beaucoup de demeures dans la maison de mon Père[2] », comment n'a-t-il pas voulu admettre que dans le domaine de la poésie il y a place aussi pour plus d'un système ; qu'il y a plusieurs manières également belles de réaliser le même idéal ; que, de même qu'on peut, dans chaque religion, donner l'exemple et le modèle de toutes les vertus, on peut être un grand, un vrai poète tragique, sans adopter à la lettre le *Credo* aristotélicien ? Lessing agit à l'égard de Corneille comme le fanatique pasteur luthérien devait, un peu plus tard, agir à son égard. Lessing est le Göze de la tragédie.

Si Lessing avait étudié dans cet esprit de justice et de tolérance les chefs-d'œuvre de notre scène (la *Dramaturgie* du moins ne nous montre pas qu'il l'a fait), au lieu de raisonner sur des théores abstraites, ou de s'en tenir à des productions notoirement inférieures, avec lesquelles il confond l'œuvre des maîtres ; si surtout il avait eu, ce qui fait défaut du reste à son temps, le sens historique, l'intelligence des milieux et des époques, il aurait autrement jugé la tragédie française et, ce qui est plus important, il aurait donné une autre conclusion à sa polémique. Il aurait non seulement, ce qu'il a fait avec sagacité, signalé et critiqué les défauts ; mais il aurait aussi, ce qu'il n'a pas fait, indiqué au

---

1. *Ich habe nie verlangt, dass allen Bäumen eine Rinde wachse.* (*Nathan le Sage*, act. IV, sc. 4.)

2. *Anti-Göze*, 8.

moins les beautés réelles et impérissables de ces œuvres qu'il traite si dédaigneusement, et qu'il condamne si sommairement[1]. Il aurait compris que ces défauts, aussi bien que ces qualités, tiennent au milieu social d'où est sortie la tragédie française, et dont elle est l'image fidèle ; qu'elle n'est nullement, comme on l'a trop longtemps cru, une pure imitation de la tragédie antique ; mais qu'elle est, malgré son costume antique, une création originale et moderne, où la tradition et l'imitation classiques s'unissent avec l'esprit de la société du XVII[e] siècle, et qui offre en même temps ce caractère de vérité et de généralité humaine qui explique son succès auprès des étrangers[2]. Cette appréciation plus vraie et plus juste de notre théâtre classique, si l'auteur de la *Dramaturgie,* trop attaché encore au dogmatisme littéraire de la vieille école, avait su la faire, loin de nuire à la cause de l'indépendance et de l'autonomie du théâtre allemand, dont il s'est constitué le défenseur, eût été au contraire le meilleur argument qu'il pût exposer[3] en sa faveur. C'est précisément parce qu'il eût

1. Du vivant déjà de Lessing, Élias Schlegel, un de ses prédécesseurs dans la critique dramatique, avait reconnu que chaque nation a son théâtre à elle, obéissant à des règles différentes, mais également légitimes. Il cite comme exemple le théâtre français et le théâtre anglais qui, « l'un et l'autre sont très beaux, et cependant une pièce anglaise ne plaira pas facilement sur la scène française, ni sur la scène anglaise une pièce française ». — *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (1747).

2. Ce caractère original de la tragédie française trop méconnue, a été mis très heureusement en lumière par un des maîtres de la philosophie contemporaine, M. Paul Janet, qui a appliqué à la critique littéraire ses rares facultés d'analyse psychologique. Voy. son livre : *Problèmes du dix-neuvième siècle ; La Littérature,* p. 162. (Paris, 1873.)

3. La critique allemande, fidèle à l'esprit de la méthode historique, a depuis longtemps donné tort à Lessing, et reconnu les qualités et

constaté que les tragédies de Racine et de Corneille ont un caractère spécifique, vraiment français et national, qu'il devait en déconseiller l'imitation, et en empêcher l'acclimatation sur le sol allemand. Lessing avait l'ambition très légitime de doter l'Allemagne d'un théâtre original, de travailler du moins à le faire naître. Ç'a été le but de tous ses travaux, de toutes ses œuvres dramatiques. C'est aussi l'intention qui a inspiré la *Dramaturgie*. Il était naturel, il était juste que l'Allemagne, refusant de se traîner éternellement à la remorque de la France, voulût avoir une littérature à elle, qui ne fût pas une importation étrangère, mais un produit indigène de son génie. Et c'est parce que la tragédie de Racine et de Corneille est essentiellement française, qu'elle porte la marque de son origine et de sa nationalité étrangère, que Lessing devait la repousser ou plutôt la reconduire au delà de la frontière en la couronnant de fleurs, comme Platon avait fait pour les poètes. Il aurait ainsi concilié les devoirs du critique avec les devoirs du patriote.

Mais Lessing ne raisonne ni en historien, ni en patriote, mais en critique dogmatique et théoricien. Il

---

les beautés de la tragédie française du XVIIe siècle ; nous aurions l'embarras du choix si nous voulions en donner les preuves. Nous nous bornons à citer l'opinion d'un célèbre écrivain, Varnhagen d'Ense, qui, se trouvant à Paris, en 1810, à la suite de l'embassade autrichienne, écrit à propos d'une représentation donnée à Saint-Cloud, avec Talma, en présence de l'Empereur et de la Cour : « Le théâtre français est un être d'une espèce particulière, une création sortie des qualités intimes de la nation, formée par le travail pénible de deux siècles. Elle est l'orgueil et la joie du peuple français.

« Tout repose ici sur des données indiscutables, sur une convention tacite. Celui-là seul qui l'accepte a le droit de juger. » — *Denkwürdigkeiten*, vol. 3, p. 103. Voy. aussi Danzel et Guhrauer : *G. E. Lessing*, vol. 1, p. 484.

juge la tragédie française uniquement d'après sa conformité avec le code aristotélicien. Le théâtre national qu'il rêve, est celui qui en réaliserait le plus fidèlement les prescriptions. Il condamne Corneille, non parce qu'il est Français, mais parce qu'il pèche contre les règles qu'il juge absolues et immuables. La passion patriotique, il faut le reconnaître, malgré l'opinion courante, n'a qu'une assez faible part dans cette polémique. On a parlé, à propos de la *Dramaturgie*, de la défaite de Rossbach. On a comparé Lessing à Arminius, délivrant sa patrie en massacrant les légions de Varus dans la forêt de Teutobourg. Il y a là bien de l'exagération. Lessing n'est pas un de ces patriotes à tous crins, de ces farouches Teutons, hostiles à toute influence étrangère, et qui retiendraient volontiers leur nation dans les forêts de l'antique Germanie plutôt, que de voir sa pureté native souillée au contact de la corruption latine et française. Lessing n'est pas de ceux-là. Lessing est un philosophe du XVIIIe siècle, cosmopolite et humanitaire. Sans doute il aime son pays, mais sans passion étroite et, qu'on nous passe cette expression, sans chauvinisme[1]. Il ambitionne pour lui un développement littéraire et

1. Lessing s'est toujours tenu au-dessus des partis qui, au moment de la guerre de Sept ans, divisaient l'Allemagne en deux camps, celui des Saxons et celui des Prussiens. Il ne pouvait se mettre à l'unisson de l'enthousiasme guerrier et patriotique de ses amis de Berlin, tout en admirant le génie militaire de Frédéric II, ce qui lui attira même de vifs désagréments pendant son séjour à Leipzig. Dans une lettre à Gleim, le Tyrtée de la guerre de Sept ans, il reproche à une de ses poésies patriotiques, que le patriote y étouffe trop le poète. « Peut-être, ajoute-t-il, le patriote en moi n'est-il pas tout à fait étouffé, quoique l'éloge d'être un zélé patriote soit la dernière chose que j'ambitionne; j'entends un patriote qui me ferait oublier que je dois être un citoyen du monde. » (A Gleim, 16 déc. 1758. Éd. Hempel, V, 20, p. 170.)

dramatique, original et national; mais il ne cherche nullement à le soustraire aux influences du dehors, à lui interdire l'imitation des modèles étrangers, et s'il veut substituer Shakespeare à Corneille, c'est parce que Shakespeare lui paraît réaliser, plus complètement que Corneille, la vraie conception de la tragédie.

Ce n'est qu'à notre tragédie, et non à notre théâtre en général qu'il en veut. La comédie française, il l'accepte. Il prend aisément son parti de la voir occuper la place d'honneur dans le répertoire du théâtre allemand. Il donne même aux comédies françaises l'avantage sur celles des Anglais. Il juge nos auteurs comiques non pas sans réserves, mais sans prévention, sans parti pris de dénigrement, très souvent même avec éloge et sympathie.

En plus d'un endroit, il loue Molière; il le défend contre d'injustes critiques; il fait grand cas de Destouches; il goûte fort Marivaux et Regnard. Quant à Diderot, on connaît son admiration pour ses théories et pour ses œuvres, qu'il a traduites, acclimatées sur la scène allemande. Ce sont là ses maîtres, ses modèles, et l'on retrouve dans ses écrits plus d'une trace de leur influence. Voltaire même, à qui il cherche querelle quand et où il en trouve l'occasion, est attaqué par lui surtout comme auteur tragique. Mais comme philosophe, comme écrivain, il l'estime, et dans sa polémique contre la tragédie française, c'est à lui, c'est à Saint-Évremond, à Diderot, c'est-à-dire à des Français, qu'il emprunte ses meilleurs arguments. Singulier libérateur de son pays, qui va chercher ses auxiliaires dans la nation ennemie elle-même! C'est comme si Arminius, dont on a mal à propos évoqué le souvenir, avait, pour

combattre les Romains, enrôlé dans son armée, des généraux et des officiers romains !

Si Lessing avait uniquement voulu, comme de trop ardents patriotes ont essayé de le faire avant lui et après lui, fermer la littérature allemande à l'invasion étrangère, ce n'est pas seulement à la tragédie, mais encore et surtout à la comédie française qu'il aurait dû déclarer la guerre.

La comédie n'est-elle pas par excellence le genre national, qui représente la vie intime et domestique, les mœurs actuelles et contemporaines d'une société? La contagion de l'esprit étranger se communique plus sûrement par la comédie que par la tragédie, qui prend ses sujets le plus souvent au dehors, ou dans le passé, et qui toujours plus ou moins transforme et idéalise ses personnages.

Supposons, ce qui n'est pas inadmissible, que Corneille ait compris Aristote comme l'a compris Lessing, et que ses tragédies aient été faites selon la formule ; la polémique de Lessing n'avait plus d'objet, et la campagne qu'il a menée, plus de raison d'être. La tragédie française gardait à ses yeux son influence et son prestige. Il n'y avait plus aucun motif pour la repousser.

Lessing n'a donc pas choisi pour combattre en faveur du théâtre allemand et contre le théâtre français, le seul terrain où il était inattaquable et invincible, celui de la nationalité.

Ce n'est pas qu'il n'ait compris, au moins une fois, quel était le véritable obstacle qui s'opposait au développement original et national du théâtre allemand.

Dans les dernières pages de la *Dramaturgie,* quand il constate avec tristesse et dépit que l'entreprise à laquelle

il s'était voué, avait échoué, en grande partie, devant l'indifférence du public, il s'écrie d'un ton d'amère ironie[1] : « Oh ! la bonne idée de vouloir donner aux Allemands un théâtre national, quand nous autres Allemands nous ne sommes pas encore une nation ! et, ajoute-t-il aussitôt, comme s'il craignait d'insister sur cette délicate question, je ne parle pas de constitution politique, mais seulement de caractère moral. On dirait presque que ce caractère consiste à vouloir n'en pas avoir. Nous sommes toujours les imitateurs jurés de ce qui est exotique, et surtout les humbles admirateurs de ces Français, qu'on croit ne jamais assez admirer. »

Ici, il se livre à une violente diatribe contre notre littérature, mais sans préciser, sans distinguer, enveloppant tous nos auteurs dans un même anathème, comme s'ils n'avaient à offrir que les pires défauts à l'imitation des Allemands[2].

Que cette imitation trop fidèle du théâtre français, utile au début, ait pu devenir plus tard nuisible au dé-

---

1. Sous ce rapport Lessing est bien obligé de reconnaitre la supériorité des Français. Le succès patriotique obtenu par une tragédie de Du Bellay, le *Siège de Calais*, lui suggère les réflexions suivantes : « Si cette pièce ne mérite pas le bruit qu'on en a fait, ce bruit même fait honneur aux Français. Ils se montrent comme un peuple jaloux de sa gloire et toujours sensible aux actions héroïques de ses ancêtres, comme un peuple qui sait apprécier la valeur d'un poète et l'influence du théâtre sur la vertu et les mœurs, et qui ne regarde pas le poète comme un être inutile, ni le théâtre comme digne seulement d'occuper les oisifs affairés. Que nous sommes, nous autres Allemands, inférieurs sous ce rapport aux Français ! Disons-le franchement : en comparaison d'eux, nous sommes de vrais barbares, et plus barbares encore que nos ancêtres, qui estimaient fort un barde et qui, tout indifférents qu'ils étaient aux arts et aux sciences, auraient regardé comme fou, celui qui aurait soulevé la question de savoir lequel des deux, d'un barde ou d'un marchand d'ambre, était le plus utile à la société. » N° 18.

2. *Dramaturgie*, n°s 100-104.

veloppement original de l'art dramatique allemand, on ne saurait le contester. Mais Lessing espère-t-il qu'en ruinant le système de la tragédie française, en discréditant les œuvres de nos poètes; en substituant à ces modèles d'autres modèles; en révélant à ses contemporains la recette de la vraie tragédie qu'il se vante d'avoir dérobée à Aristote, il réussirait par ce travail de démolition et de critique, par ce déploiement de théories, à faire éclore sur le sol allemand cette littérature dramatique de culture indigène?

Lui, qui se flattait d'avoir, à défaut du génie, que la nature, disait-il, lui avait refusé, « obtenu de la critique quelque chose qui approche de très près du génie », pouvait certes se faire illusion sur la vertu inspiratrice et créatrice de la critique, et croire qu'une fois en possession des vrais principes, débarrassée définitivement de la tyrannique influence du théâtre français, à jamais condamné, l'Allemagne verrait naître et fleurir chez elle la tragédie parfaite, selon la définition d'Aristote. Mais par une étrange anomalie, les Français qui ont si mal étudié, si mal compris Aristote, ont un théâtre national vivant et partout admiré, tandis que les Allemands, qui ont si doctement interprété Aristote, de l'aveu même de leurs critiques les plus autorisés, et malgré une abondante production de belles œuvres, cherchent encore le leur!

CHAPITRE IX

Conclusion. — *Emilia Galotti.*

I

La *Dramaturgie,* nous le savons, n'est pas un traité d'esthétique théâtrale. Elle n'en a pas, elle ne pouvait pas en avoir la forme, l'enchaînement systématique des parties, ni le ton dogmatique. La polémique avec ses hasards, ses allures capricieuses, ses saillies humoristiques, y tient trop de place. Elle n'est pas non plus tout à fait ce qu'elle devait être dans l'intention des entrepreneurs du théâtre de Hambourg, et sans doute aussi de Lessing, le Journal d'une campagne dramatique, racontant au jour le jour les événements, c'est-à-dire les représentations, analysant les pièces, jugeant les auteurs et les acteurs, leur donnant, ainsi qu'au public lui-même, des conseils, des leçons, les intéressant aux destinées et au succès de la nouvelle entreprise. La *Dramaturgie* ne répond qu'imparfaitement à ce programme. Elle a des allures trop sérieuses, trop dogmatiques pour une gazette théâtrale; elle fait la part trop large à la théorie, pas assez à l'actualité. A mesure que Lessing avance dans sa tâche, il s'en fatigue et s'en dégoûte. Il se désintéresse de plus en plus, du jeu des acteurs d'abord, et finalement des pièces elles-mêmes, qui ne sont plus pour lui que le prétexte à de longues digressions sur des points d'histoire ou d'érudition littéraire, ou

bien encore, à l'analyse de pièces non représentées, mais qui l'intéressent pour une raison ou pour une autre.

Nous avons fait connaître les causes qui ont produit chez Lessing cette indifférence pour les choses du théâtre, et qui l'ont déterminé à se réfugier dans l'étude et la discussion des questions théoriques. Mais sa nature de critique philosophe l'y eût porté sans aucun doute. Lessing n'était pas fait pour le métier de feuilletoniste, de reporter théâtral. Il s'en vante, du reste, et se moque de ceux qui attendaient de lui une chronique des coulisses.

Cependant, sans tenir compte des exigences des spectateurs, friands d'anecdotes et de révélations sur les dessous de la vie théâtrale, des critiques sérieux, même de nos jours[1], ont reproché à Lessing de ne pas tenir assez compte des représentations, du public, de ses goûts, de ses jugements, de l'effet produit sur lui par les pièces jouées ; de les juger trop abstraitement, non pas comme un spectateur dans sa stalle, mais comme un théoricien dans son cabinet, ou même au buffet du théâtre, où on lui reprochait de faire de trop longues stations pendant le spectacle. Les historiens du théâtre allemand regrettent de ne pas trouver dans la *Dramaturgie*, un document historique, mais une suite de polémiques et de dissertations d'un intérêt purement théorique et littéraire. Pour Lessing, la *Dramaturgie* a été une tribune, du haut de laquelle il a défendu ses idées, prêché l'avènement d'un art dramatique original et national, ruiné le prestige et l'autorité de la tragédie française, qui régentait alors encore le théâtre allemand. Cette polé-

1. Voy. Frenzel, *Berliner Dramaturgie* (Préface). 1877.

mique est sa grande affaire, sa constante préoccupation ; il y consacre tous ses soins et toutes ses forces. En faisant cela, il a travaillé pour l'avenir ; il a voulu préparer le triomphe futur du théâtre allemand ; mais en attendant, il a plutôt nui que contribué au succès de l'entreprise à laquelle il était lui-même attaché. Ce répertoire français qu'il cherchait à démolir avec tant d'acharnement, était, à défaut d'œuvres du cru qui n'étaient pas encore nées, un des principaux éléments d'attraction et de succès, une précieuse ressource pour les directeurs, une occasion de triomphes pour les acteurs. Lessing en dénigrant la marchandise que débitait la maison qui l'appointait, contribuait peut-être à éloigner le public, tout au moins à entretenir cette indifférence dont lui-même se plaint si amèrement à la fin de la *Dramaturgie*. Il y avait, en tout cas, désaccord entre le but idéal et lointain que poursuivait Lessing, et les conditions matérielles et actuelles dont dépendait le succès financier du théâtre de Hambourg.

Évidemment, la *Dramaturgie* n'était pas faite pour les contemporains, mais pour la postérité, qui y a trouvé, ce qui y est en effet : les éléments d'une Poétique, où sont posés, discutés sinon définitivement résolus, les plus importants problèmes de l'esthétique dramatique, avec toutes les ressources combinées d'une science profonde, d'un esprit critique supérieur, et d'une vigoureuse et habile dialectique.

La critique de Lessing n'est pas seulement négative et destructive. S'il détruit d'une main, il bâtit de l'autre, et au milieu des décombres de l'édifice d'architecture étrangère qu'il démolit, s'élèvent les assises du temple nouveau, consacré au génie national. En éman-

cipant le théâtre allemand de la tutelle du théâtre tragique français, Lessing n'entendait pas toutefois l'affranchir de toute règle, de toute discipline, et l'abandonner à tous les hasards de l'inspiration individuelle et de la fantaisie, livrées à elles-mêmes. En lui donnant pour guides et pour modèles Diderot et Shakespeare, à la place de Corneille et de Voltaire, il entend le soumettre aux véritables lois fondamentales de l'art dramatique, aux principes posés par Aristote, et que, selon lui, Shakespeare a plus complètement, quoique inconsciemment, appliqués que les Français.

Cependant il voit avec tristesse et appréhension l'admiration pour Shakespeare, provoquée, encouragée par lui, tourner déjà à l'adoration, à l'imitation aveugle de ses défauts, de ses audaces, au mépris même de toute règle, à l'apologie du génie indépendant. Mais Lessing n'entend pas séparer le génie, des règles qui doivent le guider. Aussi bien que l'observation seule des règles ne suffit pas pour créer une œuvre vivante, pas plus que celui qui a fait une statue ne peut se vanter d'avoir fait un homme, car il ne lui manque qu'une toute petite chose: l'âme[1], aussi bien, le génie sans règles n'est qu'une force aveugle et désordonnée. Le vrai génie possède les règles en puissance; elles font partie de lui, elles constituent son essence, et si tout critique n'est pas un génie, tout génie en revanche est né critique[2].

Mais la législation dramatique, très large cependant, très libérale, fondée sur la raison et non sur la tradition,

1. Préface à la traduction des *Tragédies de Thomson*, 1856.

2. *Dramaturgie*, nos 101-104.

était impuissante à arrêter le courant qui entraînait la jeune génération littéraire. C'est 93 succédant à 89. Mais quand cette crise nécessaire et bienfaisante d'ailleurs, et dont Lessing ne pouvait comprendre la raison d'être, fut passée; quand le torrent débordé fut rentré dans son lit, et que le génie allemand, dans la pleine possession de sa force et de sa liberté, se soumit volontairement aux lois nécessaires de l'art, persuadé que le génie et la règle ne font qu'un, alors aussi l'auteur de la *Dramaturgie* revint en honneur, et malgré des oppositions partielles et éphémères, l'Allemagne salua en lui un des maîtres de la critique et de l'art dramatiques.

Toutes ses idées n'ont pas été, il est vrai, acceptées comme indiscutables — il ne l'eût pas voulu lui-même — ni toutes les solutions données par lui aux problèmes de théorie dramatique, n'ont été reconnues comme définitives.

Mais la critique, animée de son esprit, marche dans la voie ouverte par lui; continue et développe son œuvre. Plus large, et par conséquent plus juste, moins asservie à la logique des théories abstraites, plus pénétrée de l'influence des époques et des milieux historiques, elle a revisé plus d'un jugement trop absolu, et notamment elle a relevé la tragédie française du discrédit où Lessing l'avait fait tomber[1]. Elle a reconnu sous les formes caduques et conventionnelles, qui devaient périr, la vie dramatique indestructible qui anime les œuvres de nos maîtres. Si Diderot a une part dans le drame sentimental et bourgeois d'Iffland, de Kotze-

1. De son vivant déjà sa polémique contre le théâtre français trouva beaucoup de désapprobateurs. (*Vie de Lessing*, par son frère Karl, p. 158.)

bue et de leurs nombreux successeurs ; si l'influence de Shakespeare est visible dans les drames de Schiller, dans quelques-uns de Gœthe, et surtout dans les productions de l'école romantique, on peut retrouver également celles de nos maîtres du XVII[e] siècle dans les plus belles œuvres de l'époque classique[1].

Mais malgré les erreurs qu'elle contient, — les erreurs même d'un esprit comme Lessing sont presque toujours suggestives et fécondes ; — malgré les exagérations et les injustices partielles de sa polémique ; malgré le défaut de proportion, de symétrie, et les négligences de composition[2] ; malgré les lacunes et les hors-d'œuvre,

---

1. Aux témoignages que nous avons cités plus haut en faveur de la tragédie française, il faut ajouter celui d'un des plus originaux poètes et romanciers contemporains, Gottfried Keller qui, né en Suisse, appartient cependant à l'Allemagne littéraire. Ce jugement est trop important à nos yeux, pour que nous ne le citions pas en entier malgré son étendue. En 1850, il écrit de Berlin, à l'occasion des représentations de notre grande tragédienne Rachel : « Pendant le séjour de Rachel beaucoup de littérateurs ont saisi l'occasion de radoter sur le théâtre classique français, ce qui m'a fort agacé ! Depuis Lessing, le premier va-nu-pieds en Allemagne se permet de mauvaises plaisanteries sur Corneille et Racine, sans songer que Lessing avait le devoir d'écarter le théâtre français, comme un obstacle au développement national ; que cette tâche est depuis longtemps accomplie, et que cet obstacle n'existant plus, il y a place pour une appréciation qui ne peut que nous être profitable... Les Français sont des phraseurs, répète-t-on sans cesse. Faites donc, si vous le pouvez, des phrases qui soient si intimement liées à l'action ; et, après tout, j'aime encore mieux entendre de belles expressions que des expressions triviales. On dit qu'ils ont mal imité les Grecs. Cela n'est pas vrai : ils sont restés Français et de leur temps. Toute leur manière de penser, leur physionomie, leur style, tout cela est original, et peut légitimement s'opposer aussi bien à Shakespeare et à Calderon, qu'à Sophocle, à Gœthe et à Schiller, et être goûté sans restriction. Surtout quand je considère l'époque et le milieu, je leur envie doublement leur noble simplicité, leur naïveté enfantine et cependant si virile, et surtout leur sentiment dramatique si pur et si vrai. » (Publié dans la *Deutsche Rundschau*, février 1891.)

2. Pour donner une idée du peu de soin que Lessing apportait à la

et quoique le dessein qui l'a inspirée n'ait pas été réalisé, la *Dramaturgie* n'en est et n'en reste pas moins, par les vérités, les vues neuves et originales qu'elle contient, et par la force, l'autorité et l'évidence triomphante que Lessing a su leur donner, un modèle supérieur de critique, d'analyse et de discussion sur les matières d'esthétique dramatique; un ferment d'études et de controverses fécondes; et dans un pays, où la critique est un puissant auxiliaire de la production, elle a pénétré de son esprit et de son influence, avec les exemples donnés par le maître, les plus belles œuvres du théâtre moderne en Allemagne.

II

Émilia Galotti.

La tragédie d'*Émilia Galotti* se rattache à la *Dramaturgie,* dont elle est presque contemporaine[1], comme l'exemple se rattache à la théorie. Si la *Dramaturgie,* dans sa partie essentielle, est une critique de la tragédie française, *Émilia Galotti* est la tragédie comme la conçoit, comme la veut Lessing, conforme à ses idées, à ses principes; c'est la tragédie modèle, différente à la fois de la tragédie française, et du drame violent et

composition de la *Dramaturgie*, nous citerons vers la fin du n° 59, où il commence une phrase, puis ouvre une parenthèse, qui continue jusqu'à la fin du morceau, s'interrompt, change de direction plusieurs fois, et la parenthèse fermée, la phrase principale est reprise seulement dans le numéro suivant, et se trouve ainsi à cheval sur les deux.

1. Commencée en 1756 à Leipzig, reprise à Hambourg en 1768, elle fut achevée en 1772 à Wolfenbüttel.

irrégulier de la jeune école[1]. Le sujet d'*Émilia Galotti*, c'est l'histoire de la Virginie romaine, mais transformée, dépouillée de son caractère local et antique, et des circonstances politiques et historiques qui l'expliquent; transportée dans les temps modernes, au XVII[e] siècle, dans une vague principauté italienne, que rien n'empêche de prendre pour un État allemand, car rien n'y est particulièrement italien que le nom des personnages et de certaines localités. En changeant d'époque, de milieu et de décor, le sujet est entré dans l'ordre des événements purement humains et possibles: c'est un père qui tue sa fille pour la sauver du déshonneur ou plutôt de la crainte du déshonneur. L'intrigue aussi a été modifiée pour pouvoir être adaptée aux mœurs modernes. La jeune Émilia, fille d'Odoardo Galotti, vieux soldat, tout bardé de probité et d'honneur militaire, est follement aimée du prince qui n'a pu encore que la voir, sans avoir trouvé l'occasion de se faire connaître et de se déclarer. Le jour même où s'ouvre la pièce, elle doit se marier avec le comte Appiani qui, sitôt après le mariage, emmènera sa femme loin de la cour, dans ses propriétés. Elle est perdue pour le prince, dont la passion et le désespoir sont au comble. Mais le marquis Marinelli, son confident et son âme damnée, après avoir essayé mais en vain d'éloigner Appiani, en le chargeant, de la part du prince, d'une mission diplomatique, or-

1. Lessing avait en vue une des premières productions de cette école, l'*Ugolino*, de Gerstenberg, qui venait de paraître (1768). Ce n'est qu'en 1773 à Wolfenbüttel qu'il connut le *Götz de Berlichingen* de Gœthe. Dans ses papiers posthumes nous trouvons cette réflexion, qui s'applique à cette pièce : « Il remplit des boyaux de sable, et les vend pour des cordes. Qui cela? Mais le poète qui met en dialogue la vie d'un homme, et donne la chose pour un drame. »

ganise un infâme guet-apens. Des bandits à sa solde attaquent la voiture où se trouvent le comte avec Émilia et sa mère. Des serviteurs du prince accourent empressés, sous le prétexte de porter secours. Appiani est tué comme par accident dans la bagarre. Émilia et sa mère, qui ne courent aucun danger, car c'est Appiani qu'on veut faire disparaître, sont transportées dans un château du prince, tout proche. Mais Odoardo, le père, qui apprend la nouvelle (il n'était pas avec sa famille), accourt. La comtesse Orsina, maîtresse délaissée, folle de colère et de vengeance, lui apprend la vérité : l'assassinat de son gendre et l'enlèvement de sa fille, et lui met à la main le poignard qui le vengera et la vengera elle-même. La victime désignée c'est le prince ; mais Odoardo hésite. Sa fille, à laquelle on a permis une entrevue avec son père, vient se jeter dans ses bras. Elle est pure encore. Le prince en est resté aux serments, aux protestations d'amour. Mais ce qui n'est pas arrivé pourra arriver. On ne veut pas rendre la jeune fille à son père, sous le fallacieux prétexte qu'elle appartient à la justice, qui doit l'interroger au sujet de l'assassinat dont elle a été témoin. Elle voit le piège, elle redoute la séduction et le déshonneur ; et c'est elle-même qui force son père à la frapper de ce poignard destiné au meurtrier de son fiancé. Quant au prince, Odoardo se contente de le renvoyer « à son juge céleste ». Ce dénouement insuffisant a été vivement critiqué et avec raison. Il n'est conforme ni à la logique ni à la justice. Il est contraire d'ailleurs à la règle posée par Lessing lui-même, dans la *Dramaturgie :* que tous les problèmes soulevés dans une pièce doivent trouver leur solution naturelle et nécessaire dans la pièce elle-même, et que la justice doit y être

immanente et présente, et non renvoyée à un « avenir incertain ». C'est le prince que devait frapper Odoardo. Lessing sans doute a voulu conserver le dénouement de l'histoire. Mais quelle différence ! Virginius n'avait pas d'autre moyen pour soustraire sa fille à la brutale convoitise d'Appius, que de la tuer; et le châtiment du coupable a suivi de près; car le meurtre de sa fille a été le signal de l'expulsion des décemvirs et de la liberté de Rome. Ici rien de semblable. Nous assistons au crime odieux d'un père qui tue sa fille, « non pour les dieux, ni même pour la patrie, ni même pour sauver la pureté de son cœur, qu'il sait hors d'atteinte, mais « son innocence anatomique[1] ». Le prince qui, lui, est le grand coupable, en est quitte pour dire : « Il ne suffit pas pour le malheur de beaucoup de gens, que les princes soient des hommes. Pourquoi faut-il encore que des démons prennent les traits de leurs amis ! » Il chasse, il est vrai, Marinelli. Mais rien ne prouve que Marinelli ne trouvera pas moyen de rentrer en grâce, et de rendre à son souverain encore plus d'un service du même genre.

Émilia, l'héroïne de la pièce quant au titre du moins, n'est pas un personnage tragique ; elle ne lutte pas ; on ne sait pas quels sont ses sentiments à l'égard du prince, si elle l'aime ou non. C'est une figure timide, effacée, presque insignifiante, dont la mort ne provoque même pas la pitié, comme le demande Lessing après Aristote, car cette mort volontaire n'est ni nécessaire ni inévitable. Le danger que redoute Émilia est lointain et problématique, surtout pour une jeune fille que sa mère

1. Boerne, *Dramaturgische Blätter*..

appelle « la plus résolue de notre sexe ». L'aveu qu'elle fait de sa faiblesse : « qu'elle est faite de chair ; qu'elle a des sens, et le sang aussi jeune, aussi chaud qu'aucune autre, et qu'elle ne répond de rien », cet aveu, même fait à un père dans un moment extrême, est étrange et choquant dans la bouche d'une vierge[1]. Lessing n'avait pas l'intuition de l'âme féminine, ni le don de la peindre[2]. Il avoue d'ailleurs lui-même (lettre à Nicolaï) qu'il n'avait pas l'intention de faire d'Émilia l'héroïne de la pièce, et il invoque le témoignage d'Aristote, assez déplacé dans l'espèce, « qui, en parlant de la bonté des mœurs au théâtre, exclut expressément les femmes et les enfants ». Lui-même ne reconnaît pas à une jeune fille « de plus hautes vertus que la piété et l'obéissance ». Médiocres qualités pour un personnage dramatique !

L'intérêt psychologique, sinon dramatique de la pièce, est dans le caractère du prince et de son infernal complice Marinelli. Lessing a très bien analysé et dépeint l'âme complexe de ce jeune souverain, dont on pouvait trouver l'original dans mainte cour d'Allemagne, à cette époque : dilettante, amateur éclairé d'art et de peinture, dissertant en connaisseur avec son peintre Conti ; avec cela, homme de plaisir, avec une pointe de sentimentalité ; mais dominé par ses passions, sans scrupule quant aux moyens de les satisfaire, sachant

1. Claudius, l'humouristique messager de Wandsbeck, dit au sujet d'Émilia : « A sa place, j'aurais eu le courage de traverser toute nue une légion de démons libidineux, et pas un n'aurait osé me toucher ! »,

2. La comtesse Orsina, la maîtresse délaissée du prince, dont la jalousie tourne à la folie, est peinte avec des traits de passion et de colère violents et désordonnés, sans nuances et en somme peu intéressante comme toutes les peintures de la folie au théâtre.

qu'il peut tout ; sacrifiant tout, même les affaires sérieuses, et dans sa distraction amoureuse, prêt à signer une condamnation à mort, si son prudent chancelier ne la dérobait à temps. Seulement, le prince qui est au premier plan dans le cours de la pièce, s'efface au dénouement, auquel il doit rester à peu près étranger.

Marinelli, ce monstre sous les traits d'un élégant cavalier et d'un souple courtisan, est après le prince une des figures les plus réussies, un des caractères les plus subtilement analysés et fouillés du théâtre de Lessing, et un des rôles favoris des grands acteurs d'Allemagne. Shakespeare est ici son modèle, quoique Marinelli ressemble encore plus au Narcisse de Racine qu'à aucun personnage de Shakespeare. Du reste, *Émilia Galotti* par sa construction savante et régulière, par l'enchaînement logique et rigoureux des scènes, par la précision nerveuse du style, par l'action serrée, sans digressions, ramassée et strictement maintenue dans les limites de l'unité de temps, *Émilia Galotti,* à part les vers et le dialogue plus familier, encore que trop subtil et dialectique, ressemble plutôt à une tragédie classique qu'à un drame shakespearien, dont elle n'a ni l'ampleur, ni le mouvement, ni la vie intense et fourmillante, ni surtout la passion. Elle manque chez Lessing ou du moins elle n'éclate pas. Jamais dans les situations les plus pathétiques, on n'entend le cri de la nature. La passion est pensée avant que d'être sentie. Elle s'atténue et s'affaiblit, en passant par la réflexion [1]. En somme,

1. C'est l'opinion de Gœthe qui écrit à Herder : « *Emilia Galotti* est seulement pensée. Ni hasard, ni imprévu ne s'y rencontrent. Avec tant soit peu de bon sens, on peut comprendre le pourquoi de chaque scène. Aussi je n'aime guère cette pièce, quoique pour le reste ce soit

la pièce de Lessing, à la lecture, il est vrai, plus qu'à la représentation, où l'acteur peut y mettre son âme, laisse, avec une admiration très légitime pour l'art du savant dramaturge, une impression de froideur, et Fr. Schlegel, qui, comme romantique, n'a jamais rendu pleine justice à Lessing, a cependant assez bien jugé *Émilia Galotti,* quoiqu'un peu sévèrement, dans sa *Dissertaion sur Lessing,* en l'appelant « un bon exemple d'algèbre dramatique, une œuvre de réflexion pure, née dans la peine et la sueur, qu'on ne peut admirer qu'en grelottant, et où l'on grelotte en l'admirant ». Si Lessing, dans la *Dramaturgie,* avoue qu'il doit tout à la critique ; qu'il ne sent pas en lui « la source vive qui jaillit par sa propre force en gerbes abondantes et pures ; qu'il est obligé de tirer de lui à l'aide de pompes et de pistons », *Émilia Galotti* est bien faite pour lui donner raison. Il n'en est pas moins vrai qu'elle est par ordre de date et de mérite la première véritable tragédie allemande, et digne aussi, par ses qualités, de figurer à côté de celles des maîtres.

---

un chef-d'œuvre. » Gœthe, du reste, a varié dans ses jugements sur *Emilia Galotti.* Au début de sa carrière il la loue et l'admire, plus tard il la respecte « comme une vieille momie ». — Schiller non plus n'aimait les pièces de Lessing. *Emilia Galotti* en particulier lui était antipathique.

QUATRIÈME PARTIE

CRITIQUE THÉOLOGIQUE ET PHILOSOPHIQUE

CHAPITRE I[er]

Opinions et travaux théologiques de Lessing jusqu'en 1770. — Séjour à Wolfenbüttel. — Les *Fragments d'un anonyme*. — L'*Anti-Göze*.

I

Pour qui connaît les aptitudes et les curiosités variées de l'esprit de Lessing ; son besoin de pousser sa pointe dans toutes les directions du monde intellectuel, il ne peut paraître étonnant de voir le littérateur et l'esthéticien, le critique théâtral et l'auteur dramatique, aborder aussi le domaine de la théologie ; déployer là comme ailleurs, ses qualités de savant critique et de brillant polémiste ; défendre les droits de la raison et de la libre recherche, et lutter avec avantage, sur leur propre terrain, avec les plus célèbres théologiens dé son temps.

Il ne faut pas oublier non plus que, dans l'Allemagne protestante, la théologie ne forme pas, comme ailleurs, un domaine à part, généralement interdit aux profanes et respecté par eux.

La Réforme, par la vertu même de son principe, avait émancipé, on pourrait dire laïcisé, la théologie. Elle l'avait associée aux recherches et aux progrès des sciences historiques et linguistiques; elle l'avait intéressée aux spéculations philosophiques ; elle l'avait fait entrer dans le grand courant de la pensée moderne.

De même que par la situation sociale que leur avait faite la Réforme, les ministres du culte se confondaient avec les autres citoyens, la théologie, par les liens qui la rattachent aux autres sciences, par la variété des connaissances qu'elle exige, pouvait servir en quelque sorte de préparation et d'introduction à toutes les études, et attirait un grand nombre de jeunes gens qui se destinaient aux carrières libérales. Aussi voyons-nous jusqu'au commencement de ce siècle, les plus grands écrivains, philosophes, littérateurs, poètes : Herder, Kant, Fichte, Schleiermacher, Hegel, Schelling, Uhland, débuter par de fortes études théologiques. De nos jours, cet usage a beaucoup diminué. Néanmoins on citerait encore plus d'un littérateur qui a traversé la théologie avant d'arriver à la poésie, au roman ou au théâtre.

Lessing, fils de pasteur, avait été, lui aussi, destiné à la théologie et au ministère sacré. Mais, nous l'avons dit, son indépendance d'esprit et de caractère, qui répugnait à toute attache officielle, à toute servitude professionnelle, le fit renoncer bientôt aux études académiques qui devaient le conduire au pastorat. Néanmoins il conserva de sa première éducation, un fond de religiosité, qui ne l'abandonna jamais, et un sérieux intérêt pour les questions et les problèmes théologiques, qui ne cessèrent jamais de le préoccuper et qui rempli-

rent avec éclat la dernière période de sa vie. Dès son arrivée à Berlin en 1748, dans la correspondance avec ses parents, alarmés de sa vocation théâtrale, nous le voyons s'ingéniant à les rassurer sur la sincérité de ses sentiments religieux, nullement incompatibles, leur affirme-t-il, avec la profession théâtrale, et leur démontrer qu'un auteur de comédies peut être en même temps un bon chrétien. Il leur annonce qu'une de ses prochaines comédies sera une défense de la vraie foi contre les libres penseurs[1]. Après tout, le poète comique en mettant sur la scène les travers et les vices humains, ne fait-il pas à sa manière, ce que fait le prédicateur qui les signale et les flétrit du haut de la chaire. Une autre de ses comédies, *les Juifs* (*die Juden*), de la même époque, et qui est, bien avant *Nathan le Sage,* une apologie de la tolérance et de l'humanité, prouve également que, chez Lessing, le souci des questions religieuses se mêle à ses préoccupations d'auteur dramatique.

Pendant l'hiver 1751-1752, qu'il passe à Wittenberg pour y terminer officiellement ses études académiques, il s'enfonce dans l'histoire de l'Église, et publie plusieurs réhabilitations de théologiens, victimes innocentes d'accusations et de condamnations injustes[2]. Parmi ses

---

1. *Le libre penseur* (*der Freigeist*).

2. Ces *Rettungen* sont au nombre de trois, dont deux ne touchent que des questions peu importantes d'histoire théologique. La plus importante et la plus intéressante est celle du philosophe-médecin Jérôme Cardanus, un des plus grands savants du XVIe siècle, mais aussi un des plus bizarres esprits de son temps. Dans un de ses ouvrages il avait mis en présence les représentants des différentes religions, païenne, juive, chrétienne et mahométane, chacun soutenant contre les autres la supériorité de la sienne. On accusa Cardanus d'avoir trop faiblement plaidé la cause du christianisme et donné l'avantage à ses adversaires. Lessing prend la défense de Cardanus et lui reproche au con-

[illegible] de cette époque, quelques-uns [illegible] du Messie(?). Si Lessing [illegible] insiste sur l'importance prépondérante [illegible] le contenu moral et pratique, [illegible] les discussions et les disputes purement dogmatiques.

Le même [illegible] ressort d'une dissertation sur la secte des Frères Moraves, où Lessing défend contre [illegible] de l'orthodoxie [illegible]. Cette secte qui [illegible] à l'orthodoxie [illegible] du luthéranisme dogmatique le vrai christianisme des temps primitifs, [illegible] dans l'amour, la charité et les bonnes œuvres. Il s'inspire de l'esprit de cette secte, et affirme que l'homme est fait pour agir et non pour ergoter. Ce sera aussi l'idée dominante et la conclusion de la grande polémique de ses dernières années, qu'il réalisera poétiquement et dramatiquement dans son *Nathan le Sage*.

Dans la seconde période de son séjour de Berlin, au milieu de ses multiples travaux de critique et de production littéraire et théâtrale, plusieurs dissertations prouvent que les questions religieuses le préoccupent encore. Quelques fragments datent de cette époque : *le Christianisme de la raison* (*das Christenthum der Vernunft*)[1], inachevé, où Lessing cherche à démontrer

---

traire de n'avoir pas fait valoir tous les arguments en faveur du mahométisme. Il reprend alors la question pour son compte. Nous voyons là en germe *Nathan le Sage*.

1. Ce fragment et les suivants, qui datent de 1753-1760, n'ont pas été publiés du vivant de Lessing. Ils ont paru dans les œuvres posthumes (*Nachlass*) publiées par son frère (1784). Ils sont réunis avec tous les écrits théologiques de Lessing dans l'édition Hempel, vol. 16-18, avec des introductions de Chr. Gross.

philosophiquement, par des arguments rationnels, le dogme de la trinité[1].

C'est un jeu dialectique comme pourrait en faire un disciple de Hegel, mais non l'effort sincère d'une nature croyante pour pénétrer un des plus profonds mystères du dogme chrétien.

Un autre fragment très court, qui date de la même époque, sur l'*Origine de la religion révélée* (*Ueber die Entstehung der geoffenbarten Religion*), montre que Lessing était alors, en matière religieuse, sous l'influence du rationalisme berlinois, du *parti des lumières*, dont les chefs étaient ses amis. Selon lui, les religions révélées, et toutes prétendent l'être, ne sont que des formes d'une seule et même religion naturelle et primitive, nécessaire à tous les hommes, mais adaptée par d'habiles politiques aux mœurs, à la constitution de chaque société particulière. On a tiré de la religion naturelle une religion positive, comme du droit naturel on a tiré le droit positif.

Toute religion positive contient donc une partie essentielle, et une partie conventionnelle, de création humaine. Mais cette partie conventionnelle et humaine a été néanmoins imposée par l'autorité du fondateur de la religion, comme divine et révélée indirectement aux hommes, aussi bien que la partie essentielle, naturelle et révélée directement par la raison à la conscience de chacun. Toutes les religions sont également vraies, également fausses ; vraies par la part de religion naturelle qu'elles contiennent ; fausses par ce que les hommes y ont ajouté, et qui tend à affaiblir et à étouffer

---

1. Voy. plus loin.

la partie naturelle et rationnelle. On peut voir dans cette dissertation, comme un prélude à la doctrine ultérieure et définitive de Lessing.

Ce même esprit de rationalisme philosophique et voltairien se montre encore, et plus accentué, dans l'esquisse d'un travail sur la *Manière dont s'est transmis et propagé la religion chrétienne* (*von der Art und Weise der Fortpflanzung und Ausbreitung der christlichen Religion*). Cette propagation du christianisme est expliquée par des causes toutes naturelles et historiques, par des moyens humains, sans aucun miracle, sans intervention divine : par la décadence du paganisme et du judaïsme, surtout par l'habileté de son fondateur, qui a eu soin de choisir comme disciples et auxiliaires, des gens ignorants et simples, des âmes naïves et crédules, prompts à l'enthousiasme, ardents à la propagande, et qui a eu l'art de s'adresser surtout aux femmes. « On sait comme tous les chefs de religion et de sectes, y compris le fondateur de la première, dans le paradis, ont su s'en servir. »

Lessing est ici tout à fait dominé par le scepticisme philosophique et antichrétien de son milieu berlinois. C'est un ami de Nicolaï et un disciple de Voltaire qui parle.

Cette disposition cependant ne persiste pas. Déjà dans les *Lettres sur la littérature,* quand il raille le christianisme équivoque de Wieland et du *Censeur du Nord,* nous le voyons placé à un point de vue plus élevé, plus rapproché même de l'orthodoxie, que de ses adversaires.

Pendant son séjour de Breslau, de profondes études d'histoire religieuse et patriotique l'occupent. Il médite Spinoza et Tertullien, comme s'il voulait se pré-

parer et s'armer pour la campagne théologique qui s'ouvrira dix ans plus tard.

A Hambourg, le théâtre et l'archéologie l'absorbent. Mais à la fin de son séjour, et avec son départ pour Wolfenbüttel, s'ouvre la dernière période, et non la moins importante de sa vie, et que la théologie et la philosophie occuperont presque tout entière.

II

En 1769, comme nous l'avons déjà dit, des offres très sérieuses furent faites à Lessing par un de ses amis, le professeur Ebert, au nom du prince héréditaire du duché de Brunswick, pour l'engager comme directeur de la bibliothèque ducale de Wolfenbüttel. Ce jeune prince, neveu de Frédéric le Grand, et qui s'était distingué dans la guerre de Sept ans, était amateur et connaisseur instruit d'art, de littérature et de théâtre; avec cela, comme la plupart des princes allemands d'alors, homme de plaisir, fastueux et prodigue, à la fois généreux et égoïste, bienveillant et despotique à ses heures. Comme ce jeune prince s'intéressait particulièrement aux questions d'antiquité et d'archéologie, il connaissait les travaux de Lessing, et l'idée d'attacher à son service cet homme célèbre qui pourrait faire plus tard honneur à son règne et augmenter l'éclat de sa petite cour, lui souriait assez.

Lessing, de son côté, fatigué du théâtre et embarrassé de dettes, prêta volontiers l'oreille aux offres de son ami. Le métier de bibliothécaire n'avait rien que de tentant pour un amateur passionné de livres, de

manuscrits, de curiosités d'érudition, comme lui. Il entrevoyait là un studieux loisir, une situation assurée, un abri définitif pour ses vieux jours.

Ce n'est pas sans peine cependant et sans regrets que Lessing se sépara de Hambourg, où il laissait d'excellents amis, entre autres la famille Reimarus, dont le nom va bientôt jouer un rôle décisif dans sa vie ; le négociant König et sa femme Eva, devenue veuve à ce moment même, et avec laquelle Lessing entretiendra une correspondance assidue et affectueuse, jusqu'au moment où un lien plus intime remplacera l'amitié. Le 7 mai 1771, Lessing fut officiellement installé dans son poste de bibliothécaire de Wolfenbüttel[1]. Le changement de milieu, l'attrait que lui offrait cette bibliothèque, riche en ouvrages rares d'histoire et de théologie, en manuscrits précieux, en chroniques et en correspondances curieuses, adoucirent pendant un temps le regret d'être séparé de ses amis de Hambourg. Mais cette lune de miel fut de courte durée. Bientôt se firent sentir les inconvénients et les ennuis de sa vie solitaire, dans une petite ville, sans distractions, sans ressources, sans relations. De fréquentes excursions à Braunschweig, où il trouvait de bons amis, un théâtre, quelque chose de la vie d'une capitale, ne parvinrent pas à le consoler. Son humeur s'aigrit et sa santé s'altéra. La mort de son père augmenta sa tristesse ; d'autre part, des promesses formelles d'augmentation, faites à différentes reprises par le prince héréditaire, restaient sans

1. Il recevait 600 thalers de traitement avec logement dans le château. Ses fonctions administratives étaient réduites à peu de chose. Le prince avait gracieusement déclaré que la bibliothèque devait servir à Lessing et non pas lui la servir.

effet. Les dettes commerciales qu'il avait contractées à Hambourg le pressaient. Tout conspirait à lui rendre de plus en plus désagréable le séjour de Wolfenbüttel. Sa correspondance avec Eva König et aves ses amis nous peint l'état de son âme :

« Souvent je suis saisi du dégoût de la vie. Je ne vis pas, je rêve ma vie (*ich vertraüme mein Leben*). Un travail absorbant qui me fatigue ; un séjour que l'absence de toutes relations rend insupportable ; la perspective d'une éternelle uniformité ; toutes ces choses ont une si fâcheuse influence sur mon corps et sur mon esprit que je ne sais si je suis malade ou bien portant. » Il s'irrite des compliments qu'on lui fait de son air de santé, et il est tenté de répondre à ces compliments par un soufflet[1]. Malade, il l'était sans doute, mais moralement. Cette nature avide de mouvement et de changement, aussi incapable de se fixer dans un même endroit que dans une même occupation, n'était faite ni pour le séjour de Wolfenbüttel, ni pour les devoirs et les obligations d'une charge quelconque. A Breslau, grande ville d'ailleurs, les distractions, les émotions du jeu, lui avaient fait prendre en patience les travaux administratifs. Wolfenbüttel ne lui offrait pas les mêmes compensations. Son imagination aigrie s'exagère à plaisir ses souffrances et les ennuis de sa situation : « Je suis plus que malade, écrit-il encore ; mécontent, aigri, féroce, irrité contre moi et contre le monde entier... dans la solitude où je suis forcé de vivre ici, je deviens chaque jour plus bête et plus mauvais. Il faut que je me retrouve au milieu d'êtres humains dont je suis, ou

1. A Eva König, juin 1772.

peu s'en faut, tout à fait séparé. » Aussi prête-t-il l'oreille à des offres venues de Vienne, de Dresde, mais qui n'aboutissent pas, et le prince ne paraît toujours pas disposé à donner suite à ses promesses.

Cependant au milieu de ses ennuis et de ses découragements, il n'est pas inactif. Un esprit comme Lessing ne peut supporter le repos. Le travail, même dans ses plus mauvais moments, est pour lui un besoin et un remède.

Dès les premiers temps de son séjour, il avait fait de précieuses découvertes dans sa bibliothèque et, avec l'autorisation du prince, il en publia un certain nombre dans une série de fascicules, sous le nom de *Beiträge zur Geschichte und Litteratur, aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel* (*Matériaux pour l'histoire et la littérature, tirés des trésors de la bibliothèque grand-ducale de Wolfenbüttel*). En même temps parurent de nouvelles éditions de ses comédies, de ses fables et de ses poésies légères. Enfin il achève une de ses œuvres dramatiques les plus importantes, *Émilia Galotti*, représentée pour la première fois le 13 mars 1772 sur le théâtre grand-ducal de Braunschweig[1].

En outre, les fouilles qu'il continue, lui fournissent l'occasion de reprendre et d'approfondir d'anciennes études. Mais le temps et d'autres occupations ne lui ont pas permis d'achever les travaux commencés, qui sont restés à l'état de fragments et figurent dans ses écrits posthumes. Ainsi il entreprend une histoire de la fable ésopique, et dans ses *Réflexions détachées sur l'épigramme* (*Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm*), il complète

1. Voy. Troisième partie, chap. VIII.

et coordonne ses anciennes études sur cette matière [1]. A cette époque appartiennent encore : la publication des *Poésies d'Andreas Scultetus*, un des moins mauvais poètes silésiens du XVII[e] siècle, et celle des *Dissertations philosophiques posthumes du jeune Jérusalem,* l'original du *Werther* de Gœthe. Ces travaux, sans parler de ses occupations de bibliothécaire, de sa correspondance avec les savants du dehors, qui lui demandent des renseignements, et auxquels il répond longuement, le soulagent, mais ne le guérissent pas. Plus que jamais, il s'agite et se désole, impatient de secouer ses chaînes. Un instant, l'espoir d'une chaire à l'université de Heidelberg l'avait ranimé, mais cet espoir s'évanouit ; cette proposition, pas plus que d'autres venues de Vienne et de la cour de Saxe, n'eut de résultat. Son mécontentement et son découragement sont au comble.

« C'en est fait, écrit-il à son frère Karl, alors à Berlin [2]. Ici je ne puis plus rien faire. Je n'ai rien pu faire de tout l'hiver, et suis content d'avoir pu seulement mener à bonne fin le seul travail de philosophie ou de poltronnerie dont je suis capable, celui de vivre. »

A tout cela viennent s'ajouter les embarras d'argent qui le tourmentent de plus en plus, et le regret de ne pas pouvoir plus efficacement, malgré les assurances

1. Dans cette importante dissertation, Lessing veut prouver que l'ancienne épigramme (inscription) et l'épigramme moderne (pensée ingénieuse et satirique), très différentes l'une de l'autre, justifient cependant par une analogie intime, leur nom commun. Après avoir examiné les différentes définitions qu'on a données de l'épigramme, il montre la différence qui distingue l'épigramme de la fable, et termine par une courte appréciation de Catulle et par une étude plus approfondie de Martial, le véritable épigrammatiste, qui antérieurement déjà l'avait occupé et qu'il avait imité.

2. Avril 1774.

formelles qu'il a données, venir en aide à sa mère et à sa sœur, dont la position depuis la mort du père est des plus précaires. « Il expose sa situation à son frère Théophile ; il lui avoue qu'il a été obligé de demander une avance d'une année sur ses appointements, pour ne pas s'exposer à une procédure déshonorante. »

Il sent que pour sortir de cette situation, il s'agit de prendre un parti extrême. Un voyage seul pourra le guérir. Il s'y décide, malgré le mauvais état de ses finances, avec son insouciance d'artiste qui ne songe pas au lendemain. Il demande et obtient une nouvelle avance d'une demi-année, et le voilà parti (février 1775). Il s'arrête d'abord à Leipzig, puis à Berlin, à Dresde, revoit ses anciens amis et reprend avec eux ses entretiens d'autrefois sur l'art et la littérature. Mais l'impatience de retrouver son amie Eva König, qu'il n'avait revue que passagèrement une ou deux fois à Braunschweig qu'elle traversait, et dont la séparation était un de ses plus vifs chagrins, le pousse à Vienne. Mme König s'y trouvait alors, occupée à arranger les affaires embrouillées et compromises que la mort de son mari avait laissées à sa charge. Ce séjour de Vienne, outre le bonheur de cette rencontre, vaut à Lessing la faveur d'être reçu par l'empereur et l'impératrice d'Autriche, ainsi qu'une ovation flatteuse au théâtre, où l'on représente en son honneur *Émilia Galotti*.

Presque en même temps que Lessing, était arrivé à Vienne le jeune prince de Brunswick, frère du prince héréditaire, son trop oublieux protecteur. Il projette un voyage en Italie et propose à Lessing de l'emmener. Celui-ci n'ose refuser au fils de son souverain. Le voyage d'Italie depuis longtemps d'ailleurs était pour lui *in*

votis. On part, au grand regret de Mme König, qui ne peut pardonner au prince de lui enlever son ami. Ce voyage, qui dure près d'un an, de février à décembre 1775, conduit les voyageurs par Milan, Turin, Gênes, à Rome et de là à Naples. Il se serait prolongé encore, si le jeune prince n'avait pas été rappelé en Allemagne. Lessing revint à Wolfenbüttel après un assez long détour, plus content et plus confiant dans l'avenir. Ce voyage, stérile au point de vue de ses études artistiques, eut une influence bienfaisante sur sa santé et sur son moral. Sa situation aussi s'améliora et les promesses, longtemps différées, reçurent enfin, non sans tirage encore, leur exécution [1].

Au même moment lui arrivent de la cour de Mannheim des propositions très acceptables, et qui auraient notablement augmenté ses ressources. On lui décerne le titre de membre ordinaire de l'Académie de Mannheim, avec l'offre de 100 louis annuellement, à charge d'assister au moins tous les deux ans aux séances de cette académie, frais de voyage payés, et de fournir chaque année un mémoire. On espérait aussi que, pendant sa présence à Mannheim, il mettrait son expérience au service du théâtre national qu'on venait de fonder. Lessing accepta, ayant reçu de son prince l'autorisation pour ses voyages à Mannheim. Mais cette proposition n'était qu'un leurre. Non seulement, on lui demanda d'engager des acteurs pour le théâtre, sans même lui

1. Il reçoit près de 100 th. avec le titre de conseiller aulique. Une nouvelle avance lui est accordée pour le paiement de ses dettes, et remise lui est faite de l'avance déjà reçue. Cependant, Lessing par scrupule de délicatesse ne crut pas devoir accepter cette dernière faveur.

avancer les fonds nécessaires, mais il ne fut jamais question de lui payer les 100 louis promis. On exigea de lui plus qu'il n'était convenu, et on ne lui donna pas ce qu'on lui avait offert. Des intrigues locales contribuèrent à faire échouer cette affaire qui montre bien le laisser-aller administratif des petites cours d'Allemagne de cette époque, et le sans-gêne avec lequel on se permettait de traiter des hommes de la valeur de Lessing.

Mais Lessing avait de quoi se consoler de ce mécompte. Quelques mois avant l'issue de cette malheureuse aventure, il avait réalisé un projet longtemps poursuivi, arrêté par toutes sortes d'obstacles et de traverses. Le 8 octobre 1776, il s'était uni à son amie Mme Eva König, esprit distingué et cœur vaillant, douée d'un grand sens pratique, aimante sans sentimentalité romanesque, tout à fait la femme qu'il lui fallait et digne en tout point d'associer sa vie à la sienne [1]. Cependant, ce bonheur si impatiemment attendu, cette paix et cette douceur du foyer dont il jouit tardivement, après tant d'agitations et de pérégrinations, ne dureront pas longtemps. Douze mois plus tard, la naissance d'un fils venait réjouir l'heureux époux, mais après vingt-quatre heures l'enfant mourut, et quinze jours après, la mère le suivit dans la tombe.

Dans les âmes viriles et stoïquement résignées, les plus cuisantes douleurs se concentrent et ne se répandent pas au dehors en plaintes et en lamentations abondantes. « Ma femme est morte », écrit-il à un ami deux

---

1. La correspondance de Mme König avec son futur mari nous donne un portrait vivant de l'esprit et du caractère de cette femme sérieuse et aimable. (*Œuvres*, t. 20, I. Éd. Hempel.) Cette correspondance a été publiée aussi à part par A. Schöne. Leipzig, 1870.

jours après la catastrophe, « et voilà encore une expérience de faite. Je suis content qu'il ne m'en reste plus beaucoup de semblables à faire, et cela me soulage beaucoup. » Et le lendemain, au même : « ... Si je pouvais, en donnant la moitié de ce qui me reste encore à vivre, acheter le bonheur de passer l'autre moitié avec elle, comme je le ferais volontiers! Mais cela ne se peut, et me voilà obligé de suivre mon chemin tout seul, cahin-caha. Une bonne provision de laudanum d'occupations théologiques ou littéraires m'aideront tant bien que mal à supporter une journée après l'autre. »

Dans ce laconisme ironiquement amer, perce un profond désespoir.

III

Nous avons raconté le plus brièvement possible les événements extérieurs de la vie de Lessing pendant son séjour à Wolfenbüttel, jusqu'au moment le plus animé de la lutte théologique qui remplira de son bruit et de son éclat le monde religieux, et qui se prolongera jusqu'à la veille de la mort du vaillant polémiste.

Parmi les travaux qui occupent Lessing depuis son entrée en fonctions, la théologie et l'histoire religieuse tiennent une grande place. En visitant les trésors de sa bibliothèque, il avait trouvé, parmi les six mille manuscrits qu'elle renfermait, celui d'un des plus célèbres docteurs du XIe siècle, de Bérenger de Tours, où ce dernier expose et défend contre Lanfranc, l'archevêque de Cantorbéry, sa doctrine de la transsubstantiation dans l'Eucharistie, contraire à celle que prêchait l'Église catholique. Cette doctrine, qui admet la présence réelle

du Christ dans la Sainte Cène, est celle même que devait prêcher Luther cinq siècles plus tard, et le docteur catholique se trouve être le prédécesseur du réformateur protestant. Cette découverte était une véritable réhabilitation; car on croyait que Bérenger, ne pouvant réfuter Lanfranc, s'était rétracté et était mort repentant. Lessing ne publia pas le manuscrit *in extenso,* mais il en donne des extraits; il fait connaître l'auteur, il analyse, il explique sa doctrine, et prend occasion de plaider la cause des hérétiques, qui ont au moins le mérite « de vouloir voir par leurs propres yeux » et s'échauffe contre l'injustice et les violences de leurs persécuteurs.

Deux autres dissertations sur des matières théologiques parurent avec d'autres travaux deux ans plus tard, en 1773, dans le 1er et le 2e fascicule des *Matériaux pour l'histoire et la littérature,* tirés des trésors de la bibliothèque de Wolfenbüttel. La première est un travail inédit de Leibnitz sur l'éternité des peines, que Lessing à son tour, à l'exemple du grand penseur, essaie de démontrer philosophiquement. La seconde a pour objet l'examen des objections que le pasteur socinien Wissowatius avait faites contre le dogme de la Trinité. Lessing cherche à établir, par des raisons philosophiques, la vérité de ce dogme fondamental de l'Église luthérienne, et défend Leibnitz, qui avait, lui aussi, essayé de le faire, du soupçon d'avoir voulu plaire aux orthodoxes; et il se défend lui-même par avance, en demandant s'il n'est pas permis à un penseur d'examiner philosophiquement des dogmes, même s'il n'y croit pas personnellement. Ces publications avaient fait très bon effet dans le parti théologique et orthodoxe, qui se flattait déjà de compter Lessing parmi les siens. On se trompait

fort et la suite le prouvera. Lui-même n'entend nullement se faire honneur des éloges qu'il reçoit, et il rassure ses amis de Berlin qui s'inquiétaient de le voir passer dans le camp ennemi. Ce serait bien mal comprendre la nature d'esprit de Lessing, que de vouloir l'enrégimenter dans un parti quelconque. Lessing n'appartient à aucun parti ; il est lui-même ; il est du parti de Lessing. Sans esprit de système, sans prévention d'aucune sorte, si ce n'est contre l'équivoque et le sophisme, avec une entière indépendance d'esprit, il s'attache aux questions qui l'intéressent. Il cherche à en tirer la part de vérité, la substance intellectuelle qu'elles contiennent. Il imite en ceci la méthode, la grande manière de penser de Leibnitz, son véritable maître, « qui, dans sa recherche de la vérité, n'avait jamais égard aux opinions admises ; mais, persuadé fermement qu'il n'y a pas de vérité admise qui dans un sens et par un certain côté ne soit pas vraie, il se plaisait souvent à tourner et à retourner cette opinion, jusqu'à ce qu'il parvînt à faire ressortir ce côté, à rendre intelligible cette part de vérité... Son art, que dédaignent nos philosophes du jour, trop sages pour cela, consistait à laisser volontiers de côté son système, et cherchait à conduire chacun à la vérité, par le chemin même où il l'avait trouvée[1]. » La recherche sérieuse, libre et désintéressée de la vérité avec un respect sincère du christianisme et le désir d'y découvrir et d'en dégager les éléments de la vraie religion, voilà le point de vue où se place Lessing, et par là il se distingue à la fois des orthodoxes, qui repoussent comme un danger toute libre

1. *Leibniz von den ewigen Strafen.*

recherche dans les matières de foi, et des adversaires plus ou moins déguisés du christianisme, qui, tout en affectant de le respecter, en réalité le minent ou le faussent, en l'absorbant dans la philosophie ou dans la morale pure. Lessing lui-même explique très franchement son attitude vis-à-vis des deux partis qui dominaient alors le monde religieux en Allemagne.

« Que m'importent à moi les orthodoxes? écrit-il à son frère Karl, qui craignait que par ses récentes publications il ne voulût leur faire la cour ; je les méprise autant que toi. Mais je méprise encore davantage nos théologiens à la mode, qui sont beaucoup trop peu théologiens, et de longtemps pas assez philosophes [1]. »

Ailleurs encore, dans une longue lettre au même, il se défend vivement contre le soupçon d'être hostile à l'émancipation religieuse des intelligences. Mais il demande qu'on le laisse agir à sa guise. Il ne veut pas « qu'on verse l'eau sale, dont depuis longtemps on ne peut plus se servir, avant qu'on sache où l'on en trouvera d'autre qui soit pure, pour n'être pas exposé à baigner l'enfant dans le purin ». « Notre vieux système religieux est faux, j'en conviens. Pourtant je ne dirai pas que c'est un rapiéçage fait par des maladroits et des demi-philosophes. Au contraire, je ne connais rien au monde où se soit montrée davantage la sagacité humaine. Et cependant tu me reproches de le défendre! La maison de mon voisin menace ruine. Si mon voisin

1. Ces prétendus philosophes de l'école berlinoise lui font prendre en grippe Berlin lui-même. Il écrit à Nicolaï (25 août 1769): « Ne me parlez pas de votre liberté berlinoise de penser et d'écrire. Elle se réduit à la faculté de débiter toutes les sottises imaginables contre la religion. C'est une liberté dont un honnête homme ne saurait user sans rougir. »

veut la démolir, je lui aiderai volontiers. Mais il ne veut pas la démolir; il veut l'étayer, la sous-bâtir, au risque de ruiner la mienne. Qu'il s'en garde bien, autrement je prendrai soin de sa maison chancelante, comme de la mienne[1]. »

D'autres passages de sa correspondance sont dans le même sens.

Dans le grand débat qui va s'ouvrir, Lessing combattra l'orthodoxie luthérienne dans ses prétentions insoutenables, mais non le christianisme lui-même. Au contraire, tous ses efforts tendront à en déterminer le véritable caractère; à montrer où est sa force, sa beauté, son efficacité; à le dégager de tous les éléments qui en altèrent l'essence et la pureté.

L'occasion de ce débat, provoquée par Lessing, c'est la publication faite par lui, dans les fascicules (*Beiträge*) de la bibliothèque de Wolfenbüttel, de plusieurs fragments d'un ouvrage du défunt professeur Samuel Reimarus, de Hambourg, intitulé: *Plaidoyer en faveur des adorateurs de Dieu selon la raison* (*Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*[2]). L'auteur l'avait écrit pour lui-même, pour satisfaire sa raison. Mais, crainte de faire du scandale, d'inquiéter les consciences mal préparées, il ne voulut pas qu'il fût publié de son vivant. Lessing, pendant son séjour à Hambourg, ne connut pas Reimarus, déjà mort. Mais il s'était lié avec son fils, le Dr Reimarus et sa sœur Élise, femme de grand esprit et

1. Lettre à son frère, 2 février 1774.

2. M. Samuel Reimarus, gendre du célèbre érudit Fabricius, était professeur de langues orientales au Gymnase académique de Hambourg, Wolfien convaincu, auteur de plusieurs ouvrages de philosophie et de théologie naturelle.

de haute culture. C'est chez elle qu'il eut communication du manuscrit de cet ouvrage, du moins d'une première rédaction. On lui permit d'en prendre une copie partielle, qu'il emporta à Wolfenbüttel et qu'il résolut de publier sans en avoir reçu, il est vrai, la mission de la part des intéressés, mais non cependant à leur corps défendant.

Pour éviter certaines difficultés qui sans doute se seraient produites, et que prévoyaient ses amis de Berlin, Lessing résolut d'insérer les fragments de l'ouvrage de Reimarus dans les fascicules de la bibliothèque de Wolfenbüttel, exempts de la censure; les donnant comme un document déterré par lui.

L'ouvrage de Reimarus que Lessing allait livrer à la publicité et à la discussion, est une critique sérieuse, savante, modérée de ton, mais radicale au fond, du christianisme révélé; une apologie de la religion naturelle et déiste, œuvre de sincérité et de bonne foi, mais qui ne pouvait pas ne pas irriter les théologiens orthodoxes, inquiéter quelques âmes croyantes, en tout cas provoquer de violentes et passionnées controverses.

Lessing le savait bien; mais c'est précisément ce qu'il voulait : provoquer un débat sur ces graves problèmes, mal posés jusque-là, mal discutés, par les partisans aussi bien que par les adversaires du christianisme révélé. Dans l'écrit de Reimarus, la question lui paraissait plus franchement posée, les objections plus fortement énoncées que dans aucun autre écrit. En les faisant connaître, il espérait forcer les théologiens à les discuter, à les réfuter une fois pour toutes, et la religion ne pouvait, pensait-il, que gagner aux controverses qui allaient s'engager ; lui-même, il le déclare, y était personnellement

intéressé. Depuis longtemps il voulait savoir à quoi s'en tenir sur cette question vitale et capitale. Il avait lu tout ce qui avait été écrit pour et contre. Mais les adversaires du christianisme n'avaient réussi qu'à le rapprocher de la foi, et les apologistes, à le rejeter dans le doute. Maintenant il espère être fixé. Il saura enfin ce qu'il voulait savoir depuis longtemps : *quid sit liquidum in causâ christianâ.*

Nous n'avons aucune raison sérieuse de douter de la sincérité des intentions de Lessing. Certainement le chrétien chez lui était intéressé à voir s'ouvrir ce débat. Mais est-ce le croyant seulement, l'âme religieuse, avide de lumière et de vérité ; n'était-ce pas aussi un peu le philosophe, le logicien, l'amateur de discussion, qui n'était pas fâché de voir aux prises l'orthodoxie et la libre pensée, et de se donner le spectacle d'une belle joute théologique ?

Quoi qu'il en soit, le troisième fascicule des documents de la bibliothèque de Wolfenbüttel, paru en 1774, contient comme publications théologiques, outre une sorte de réhabilitation non pour le fond, mais sur des points accessoires, d'un certain Adam Neuser, pasteur réformé de Heidelberg chassé, persécuté et finalement devenu musulman, un *Fragment d'un anonyme* (*Eines Ungenannten*), une première portion de l'ouvrage de Reimarus, dont le nom ne devait pas, par égard pour la famille, être divulgué [1].

Ce fragment, qui portait le titre : *De la Tolérance due aux*

1. Le secret fut bien gardé, malgré toutes les suppositions et les tentatives faites pour le découvrir. Lessing lui-même, pour dépister la curiosité publique, l'égara sur un autre nom. Ce n'est que bien plus tard, que le fils de Reimarus divulgua le nom du véritable auteur.

déistes (*Ueber die Duldung der Deisten*), passa à peu près inaperçu, ne provoqua aucune réponse. Ce n'était pas l'affaire de Lessing. Trois ans plus tard, en 1777, il en lança cinq autres, d'un plus fort calibre, et qui visaient les dogmes fondamentaux du christianisme. Ils étaient intitulés : 1° *Du Décri de la raison dans les chaires religieuses* ; 2° *De l'Impossibilité d'une révélation qui puisse s'imposer à la croyance de tous les hommes* ; 3° *Du Passage de la mer Rouge par les Juifs*, démontré invraisemblable et impossible; légende née d'une imagination faible et crédule; 4° *Les Livres de l'Ancien Testament n'ont pas été écrits pour révéler une religion aux hommes* ; car une religion suppose la croyance à l'immortalité de l'âme, aux peines et aux récompenses de la vie future. Or il n'en est pas question dans les livres de l'Ancien Testament; 5° *De la Résurrection du Christ* ; contradictions et invraisemblances dans les récits des évangélistes. La résurrection est une invention des disciples de Jésus-Christ, qui ont enlevé secrètement le corps du Maître pendant la nuit et ont raconté partout qu'il était réssuscité. Le récit de l'évangéliste saint Matthieu a été imaginé par eux pour détourner sur leurs adversaires le soupçon de ce vol.

On le voit, dans ces fragments dont nous indiquons seulement le titre et le sommaire, les vérités fondamentales du christianisme sont non seulement mises en doute, mais niées : la nécessité et la possibilité d'une révélation ; les miracles ; le caractère sacré des livres du Nouveau Testament ; enfin, la divinité même de Jésus-Christ, sa résurrection des morts et son ascension au ciel.

Lessing, en publiant ces fragments, n'entendait pas

faire siennes toutes les opinions de son auteur. Soit conviction réelle, soit tactique prudente, pour se ménager le cas échéant une ligne de retraite, il les accompagna de commentaires, ou plutôt d'objections (*Gegensätze*), véritables muselières, comme les appelait spirituellement un contemporain, qui devaient en atténuer l'effet. Ces objections, il est vrai, ne portent pas sur le fond même de la doctrine de l'inconnu, mais sur des points secondaires. Mais dans la préface de ses observations, il établit les points essentiels de sa propre doctrine. Ses écrits ultérieurs n'en seront que le développement et la matière de tout le débat qui va s'ouvrir.

Il faut distinguer, dit Lessing, entre la Bible et la religion, qui ne sont ni identiques, ni solidaires l'une de l'autre. Les objections et les critiques adressées à la Bible ne visent pas nécessairement la religion. La Bible c'est la lettre, la religion c'est l'esprit. La Bible contient beaucoup de choses qui ne sont pas essentielles à la religion. Affirmer qu'elle est également infaillible dans ces choses accessoires, c'est affirmer une pure hypothèse. La religion a existé avant la Bible et le christianisme avant les écrits des évangélistes, qui n'ont fait que recueillir les enseignements du Maître et de ses disciples. Les évangiles pourraient disparaître sans que le christianisme lui-même cessât d'exister et de durer. La religion n'est pas vraie parce que les apôtres l'ont enseignée, mais ils l'ont enseignée parce qu'elle est vraie, conforme à notre raison, à nos besoins et à nos aspirations intimes. Cette distinction est d'une haute importance. Elle fait le fond de la doctrine théologique de Lessing, et le principal effort de ses adversaires portera là-dessus. Séparer le christianisme de la Bible;

affirmer qu'elle n'est pas infaillible dans tout ce qu'elle contient, et que le christianisme a existé avant elle et pourrait exister sans elle, c'était attaquer la bibliolâtrie, principe fondamental de l'orthodoxie luthérienne, pour qui la Bible est l'unique source, l'unique norme de la foi, inspirée directement par le Saint-Esprit, dans toutes ses parties, dans tous ses détails, dans sa lettre aussi bien que dans son esprit.

Si le premier fragment n'avait provoqué aucune opposition, il n'en fut pas de même des cinq autres, et on comprend bien pourquoi. C'était une attaque de front, et même une charge à fond contre la doctrine fondamentale du christianisme révélé. Aussi l'émoi fut grand dans le camp orthodoxe. Les réponses, les réfutations ne se firent pas attendre. Il en surgit de tous côtés : dès le début, on en compta jusqu'à quarante. Un des premiers qui sortit des rangs pour ramasser le gant, ce fut Schumann, recteur du lycée de Hanovre. Son écrit *Sur l'Évidence des preuves de la vérité de la religion chrétienne,* sérieux, savant, modéré de ton, sans personnalités, s'adresse non pas à l'éditeur des *Fragments,* mais à leur auteur, ou plutôt à sa thèse de l'impossibilité d'une révélation que tous les hommes puissent accepter avec certitude. Il prouve la divinité du christianisme par la parole et les déclarations mêmes du Christ ; par l'accomplissement des prophéties de l'Ancien Testament, et par les miracles qui ont accompagné la fondation de la religion chrétienne.

A cela Lessing répond [1] qu'autre chose est une prophétie ou un miracle, autre chose le récit d'une pro-

1. *Beweis des Geistes und der Kraft.*

phétie ou d'un miracle. Ces récits n'ont d'autre certitude que celle des récits de l'histoire profane; on n'en saurait conclure aucune vérité rationnelle ou dogmatique. Passer des vérités historiques à des vérités d'un tout autre ordre, c'est commettre un sophisme. Que nous importe après tout si ces miracles sont vrais ou non! Ne jouissons-nous pas des fruits qu'ils ont produits, et ces fruits ne sont-ils pas excellents! Le christianisme existe; nous en sentons les bienfaits. Que nous faut-il de plus? « Le paralytique qui éprouve les heureux effets de l'électricité, s'inquiète-t-il des discussions scientifiques sur l'origine de l'électricité, et si c'est Nolet ou Franklin qui l'a découverte[1]? » L'essentiel du christianisme après tout c'est le précepte que saint Jean répétait sans cesse dans l'Assemblée des Anciens: « Enfants, aimez-vous les uns les autres[2]. »

Un autre champion de l'orthodoxie, un haut dignitaire ecclésiastique de Wolfenbüttel, Ress, que Lessing dans sa réponse appelle « mon voisin », ne s'attaque pas non plus à l'éditeur, mais à l'auteur des *Fragments*, mais au fragmentiste[3].

Son attaque porte sur un seul point: la résurrection, qui implique, il est vrai, tout le reste. Le théologien, après avoir analysé une à une les prétendues contradictions signalées par l'Anonyme, les nie et en conclut l'authenticité du fait de la résurrection. Lessing, qui lui répond par un long écrit (*Duplik*), n'admet pas les prémisses de son adversaire. Ces contradictions existent, et il le lui prouvera en les examinant à son tour. Mais

1. Préface aux observations.
2. *Das Testament Johannes.*
3. *Die Auferstehung Jesu*, etc.

il n'admet pas sa conclusion. Les contradictions dans les récits des évangélistes ne prouvent rien contre le fait lui-même, pas plus que les divergences entre les historiens profanes sur tel événement ne prouvent que cet événement n'a pas eu lieu. Le résultat général du récit des évangélistes, la résurrection elle-même, subsiste ; elle nous est acquise, pourquoi demander plus ? « Quel est l'insensé qui fouillerait curieusement les fondements de sa maison, uniquement pour s'assurer de sa solidité ! Il est inévitable que le bâtiment se tasse à tel ou tel endroit. Mais que les fondements sont solides, j'en suis sûr, puisqu'il est debout depuis si longtemps, et j'en suis même plus sûr que ceux qui en ont vu poser les fondements[1]. »

Lessing signale ici les efforts maladroits, les subterfuges jésuitiques, les explications arbitraires, auxquels les défenseurs de la *Théopneustie* ont recours pour sauver la vérité du christianisme, qu'ils croient faussement compromise ! « Quand cessera-t-on de vouloir attacher à un fil d'araignée l'éternité tout entière ? » Pourquoi faut-il que les hommes ne veuillent pas se contenter de ce qu'ils ont sous les yeux ? La religion, nous l'avons, celle qui a triomphé sur la religion païenne et sur la religion juive, par la prédication du Christ ressuscité ; et cette prédication n'aurait pas été trouvée suffisamment digne de foi, parce que nous ne sommes plus aujourd'hui en état d'en donner des preuves historiques tout à fait complètes !

Cette thèse de Lessing, qui fait le fond de sa réponse, est d'une importance capitale. Elle reviendra dans la

1. *Duplik.*

suite du débat, fortifiée par de nouveaux arguments. Mais dès maintenant elle est nettement posée. Lessing place tout l'essentiel du christianisme dans la prédication et dans la doctrine du Christ, enseignée par lui et par ses disciples ; dans son efficacité morale et sa puissance intime sur les âmes, et n'accorde qu'une importance très secondaire aux circonstances historiques, contingentes, sujettes au doute et à la controverse, qui ont entouré le berceau de la religion chrétienne. En un mot, il sépare la religion de tout l'appareil historique et exégétique dont la théologie l'a surchargée. L'échafaudage ne doit pas faire perdre de vue l'édifice lui-même.

IV

Les discussions que nous venons de résumer sont très importantes, parce qu'elles établissent avec précision les opinions de Lessing en matière théologique, sur lesquelles roulera toute la polémique subséquente. Mais ce ne sont encore que des escarmouches, des engagements d'avant-poste, qui précèdent la grande bataille. Nous entrons maintenant dans la phase aiguë de la lutte. L'adversaire le plus important, et contre lequel Lessing va déployer toutes ses forces, va apparaître sur le terrain. C'est Melchior Göze, premier pasteur de l'église Sainte-Catherine de Hambourg, un des défenseurs les plus ardents et les plus convaincus, mais les plus intolérants et intransigeants, de l'orthodoxie luthérienne, dans toute la rigueur inflexible de son dogmatisme et de son formalisme absolus. Göze était un militant, un tempérament de lutteur, ce n'était pas un apôtre de

charité évangélique. Du haut de la chaire, dans ses écrits religieux, partout, il fulmine contre les adversaires de la foi luthérienne orthodoxe ; contre les juifs, contre les catholiques, contre le pape, ce qui lui valut une sévère réprimande de la part du Sénat de Hambourg, avec menace de le suspendre de ses fonctions ; contre les Réformés, auxquels il refuse les mêmes droits qu'aux Luthériens ; contre les théologiens rationalistes ; contre ses propres collègues[1] ; contre le théâtre[2], les plaisirs publics ; contre la nouvelle littérature et, particulièrement, contre le *Werther* de Gœthe, qu'il accuse d'être une apologie du suicide. Partout où il flaire une dissidence, où il découvre une opposition ouverte ou latente à ses principes, une menace, un danger pour son Église ou son parti, il déploie son drapeau et part en guerre. Au demeurant, d'assez bonne composition dans son privé, bon père de famille. Lessing le connaissait, le fréquentait même, pendant son séjour à Hambourg[3]. Les hommes de cette trempe, tout d'une pièce, absolus et entiers dans leurs idées, n'étaient pas pour lui déplaire. Nous savons qu'il professait aussi un certain respect pour la doctrine orthodoxe, homogène et strictement conséquente avec elle-même dans ses principes et dans ses conclusions. Göze, à son tour, faisait cas de Lessing, de sa science et de son talent de critique ; même dans une polémique contre le théâtre,

1. Contre Alberti qui s'était permis de supprimer, dans la prière Dominicale, l'anathème contre les non-chrétiens.

2. Contre son collègue Schlosser qui avait composé et fait représenter une comédie.

3. Les amis de Lessing le plaisantaient au sujet de ces relations, prétendant que l'excellent vin du Rhin du pasteur était pour quelque chose dans les visites qu'il lui faisait.

il exceptait Lessing de l'anathème qu'il lançait contre les auteurs dramatiques[1]. Mais la publication des *Fragments* fit de Göze un adversaire implacable de Lessing. Il comprit tout le danger de cette attaque ouverte contre la foi orthodoxe, et qu'il fallait lutter à outrance contre cet audacieux ennemi. En même temps il devina, et ne se trompait pas, que le véritable ennemi, n'était pas l'auteur des *Fragments,* mais celui qui les avait publiés, qui avait lancé cet engin destructeur dans le camp théologique. Il commença par publier contre Lessing, dans un journal de Hambourg, dont il était le collaborateur, une série d'articles, pleins de personnalités, d'injures, d'accusations méchantes et perfides. A cette attaque, Lessing répond d'abord par une lettre, où, sous la forme d'une ingénieuse parabole, il reproduit son opinion, antérieurement émise, et qui est essentielle à ses yeux, à savoir : la différence entre la Bible et la religion, entre la doctrine de Jésus-Christ et les récits historiques des évangélistes, et les interprétations divergentes des théologiens. Il lui adresse ensuite une *Prière :* c'est de retirer l'accusation lancée contre lui, comme d'un ennemi et d'un insulteur de la religion. Il proteste de l'honnêteté de ses intentions, n'ayant eu en vue, en publiant ces *Fragments,* que l'intérêt de la vérité elle-même. Autre chose est un pasteur, autre chose un bibliothécaire ; autre chose le botaniste qui recueille indifféremment toutes les plantes, ne s'occupant que de science, ne distinguant pas les inoffensives et les vé-

1. Plus tard, un service demandé par Göze à Lessing, bibliothécaire à Wolfenbüttel, n'ayant pas été accordé, par oubli peut-être, il lui en voulut, et s'en plaignit. Il n'est pas probable cependant que cet incident ait eu une grande influence sur sa polémique.

néneuses, autre chose le berger qui rejette toutes celles qui peuvent nuire au troupeau dont il a la garde.

Mais les attaques de Göze continuèrent, plus violentes et plus diffamatoires. Aux arguments de son adversaire, il n'oppose que de dédaigneuses et hautaines négations, ou bien il comprend ses paroles de travers et lui fait dire le contraire de ce qu'il a dit. Pour donner plus de publicité à ses diatribes, il les réunit en brochure[1], et dans la préface placée en tête il désigne ouvertement Lessing comme un ennemi, non seulement de la religion, mais de l'ordre social, encourageant par ses doctrines la désobéissance et l'esprit de révolte contre les autorités constituées[2].

Lessing, qui souhaitait et qui eût volontiers accepté une discussion sérieuse d'idées et de doctrines, fut vivement irrité du ton et des procédés du pasteur. Ses instincts de combativité, exaspérés encore par de cruelles douleurs et par la ruine de son bonheur domestique, se déchaînent encore une fois. Il adresse une nouvelle lettre à son adversaire, qui est un véritable cartel (*Absage*) et une déclaration de guerre. Pour ne laisser aucun doute sur ses opinions, il les formule en dix propositions, qu'il intitule : *Axiomata* (terme dont Göze avait dédaigneusement qualifié ses précédentes déclarations). Ces propositions renferment l'essentiel de sa doctrine et se rapportent toutes à la même idée fondamentale : la distinction entre la Bible et le christia-

---

1. Les articles de Göze ainsi qu'un autre écrit (*Lessing's Schwächen*) ont été publiés dans les *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts*, sous le titre *Göze's Streitschriften gegen Lessing*, par M. Erich Schmidt. Leipzig, Gœschen, 1893.

2. *Streitschriften*, p. 24.

nisme; celui-ci antérieur, supérieur à celle-là, indépendant d'elle, ayant existé avant elle et pouvant exister sans elle.

A ces déclarations positives, Göze ne répondit pas directement, comme s'il les ignorait. Ce manque de bonne foi poussa à bout Lessing, qui lança contre lui, successivement, une série de onze pamphlets qu'il intitula *Anti-Göze,* et qui sont assurément ce qu'il a écrit de plus remarquable comme logique serrée, comme raillerie mordante et comme éloquence véhémente.

La lutte de Lessing contre Göze est certainement la partie la plus intéressante, la plus animée, la plus populaire de cette campagne. Il ne s'agit plus seulement d'une discussion spécialement théologique. L'*Anti-Göze* est à la fois un plaidoyer personnel et un réquisitoire, où Lessing, élargissant et élevant le débat, défend dans sa personne les droits sacrés de la critique et du libre examen en matière religieuse, et attaque dans la personne de son adversaire l'intolérance sectaire, le zèle fanatique, les prétentions autoritaires, l'esprit antichrétien, des défenseurs intransigeants de l'orthodoxie.

Lessing proteste d'abord, comme il l'avait fait antérieurement, de l'honnêteté de ses intentions, comme éditeur et introducteur dans le monde théologique, de l'auteur des *Fragments*. Il repousse, de toutes les forces de son honneur calomnié, l'accusation d'avoir voulu insulter à la religion, provoquer un scandale, troubler les âmes croyantes. Au contraire, il a cru servir la cause de la vérité et de la religion, en suscitant un débat qui pourra éclaircir des points obscurs, dissiper des doutes qui le tourmentent lui-même. Du reste, il ne s'est pas fait l'avocat de l'*Anonyme*. Ses opinions ne

sont pas toutes les siennes. « Comment ! parce que je signale au conseil sanitaire le poison qui circule dans l'ombre, on m'accuse d'avoir introduit la peste dans le pays[1] ! » « J'ai publié ces fragments et je les publierai encore, dussent tous les Göze du monde me damner jusqu'au fond de l'enfer[2]. » Il revendique hautement le droit, que le pasteur orthodoxe lui conteste, d'examiner, de discuter la Bible. Ce qu'a fait Luther, nous, ses descendants, nous avons le droit de le faire, et ce droit est encore plus incontestable pour nous que pour lui, car lui, en discutant la Bible, désobéissait à la loi de l'Église catholique, à laquelle il appartenait. Pour Lessing, poursuivre la vérité est la plus noble prérogative de l'homme, préférable même à la possession de la vérité, qui n'est pas faite pour lui. Déjà dans la *Duplik,* adressée au théologien Ress, il avait formulé cette pensée, dans cette phrase célèbre qui est la devise de toute sa vie : « Si le Tout-Puissant tenait dans sa main droite la vérité, et dans l'autre la recherche de la vérité, même sous réserve de me tromper toujours, et me laissait le choix, je prendrais sa main gauche et je dirais : Père, voici ce que je demande. Car la vérité pure est pour toi seul. » C'est là une des propositions qui scandalisa le plus Göze[3], car il croyait, lui, posséder la vérité absolue, et avoir le privilège de la communiquer aux autres. Mais Lessing ne veut pas que les pasteurs luthériens aient la prétention de s'ériger en autant de petits papes. Mieux vaudrait alors les

1. *Anti-Göze 1.*
2. *Anti Göze 3.*
3. *Lessing's Schwächen. Streitschriften,* p. 87.

échanger contre le vrai et l'unique. Mais Göze, dans la superbe assurance de son autorité infaillible, lance l'anathème contre ceux qui osent n'être pas de son opinion. Sa fureur intolérante se double, en outre, d'hypocrisie. Il ne damne pas lui-même ses adversaires, oh non ! Il ne fait que répéter la damnation prononcée par le Saint-Esprit, dont il est l'interprète, et derrière lequel il s'efface modestement ! Lessing le compare, pour la douceur hypocritement onctueuse avec laquelle il procède à ces exécutions, à « un certain Monsieur Loyal, dans une certaine comédie, que certaines personnes n'aiment pas entendre nommer[1] ».

Le pasteur croit que, si peut-être la théologie peut tirer quelque profit des controverses qui naissent de la publication d'écrits comme les *Fragments,* à coup sûr la religion, c'est-à-dire la foi des fidèles y perdra. Lessing affirme que la religion elle-même ne peut qu'y gagner et que ce gain est essentiel et durable, et ne saurait être mis en balance avec une perte accidentelle, temporaire, et qui ne touche que la partie inférieure et la moins importante de la société religieuse.

Les écrits des libres penseurs sont comme cette paille, *paleas levis fides,* dont parle Tertullien, en songeant aux hérétiques de son temps, qui à chaque instant se détache du grain solide et s'envole. De tels écrits sont le moindre mal, qui doit être souffert, parce qu'il produit un plus grand bien.

« Oh ! les insensés, s'écrie Lessing, dans un beau mouvement d'éloquence, qui voudraient bannir la tempête de la nature, parce que l'ouragan engloutit un navire

1. *Anti-Göze* 3.

échoué sur un banc de sable, ou parce qu'il en brise un autre contre les rochers du rivage. Hypocrites, nous vous connaissons! Ce ne sont pas ces navires qui vous tiennent à cœur; c'est votre petit jardinet à vous, votre petite tranquillité, votre petit bonheur[1]. »

Lessing se moque spirituellement d'une idée assez bizarre de son adversaire, qui voudrait, pour ne pas scandaliser les fidèles, que tout ce qui se publie contre la religion fût écrit en latin. « Mais le diable n'y perdrait rien, lui répond Lessing, car les gens sachant le latin sont partout très nombreux. Une âme est une âme, et au lieu de celle d'un bon lourdaud allemand, qui ne peut être égarée que par des choses écrites en allemand, il attraperait l'âme d'un savant. Au lieu d'un simple rôti, il en aurait un, bardé de lard[2]. »

Une analyse même détaillée de l'*Anti-Göze* ne donnerait pas une idée exacte de cette œuvre complexe, variée de ton et de style, à la fois pamphlet, satire, comédie, dissertation et argumentation théologique. Les maîtresses qualités de Lessing : son érudition, sa virtuosité dialectique, son talent d'ironie et de plaisanterie, sa verve éloquente et même ses qualités d'auteur comique, n'ont jamais trouvé l'occasion de se développer avec plus d'ampleur et d'éclat. C'est surtout à l'occasion de l'*Anti-Göze*, qu'on a pu dire que, si chez Lessing le critique et le polémiste se montrent dans ses œuvres dramatiques, en revanche l'auteur dramatique se montre dans ses polémiques. Toutes les ressources, toutes les habiletés et les ruses de la dialectique, toutes les armes de l'arsenal

1. *Anti-Göze 3.*
2. *Anti-Göze 4.*

de la logique et de l'art oratoire : syllogismes, dilemmes, démonstrations à l'absurde, apostrophes, interrogations, dialogues, prosopopées, sont ici mises en œuvre. Tantôt Lessing argumente avec son adversaire comme un docteur en théologie ; il le presse, il l'enserre dans les tenailles de son raisonnement ; il l'accable de son érudition plus sérieuse que la sienne ; il le prend en flagrant délit d'ignorance, d'inconséquence ou de mauvaise foi ; tantôt il l'accable d'invectives éloquentes, ou bien de railleries plus meurtrières encore. Son style, tout solide et substantiel qu'il est, n'est ni sec ni abstrait. Sa logique est animée et colorée. Il appelle à son aide des images, des métaphores, des comparaisons, qui ne sont pas des ornements pour plaire à l'imagination, mais de nouveaux arguments pour fortifier son raisonnement. Son adversaire Göze, faute de bonnes raisons à lui opposer, avait critiqué l'emploi trop fréquent de ces métaphores et de ces comparaisons, faites seulement, dit-il, pour égarer l'imagination de ses lecteurs, et leur donner le change sur la valeur de ses raisonnements, qui ne sont « qu'une logique de théâtre ». Lessing trouve moyen de s'expliquer sur ce point, et de donner en passant, à Göze ainsi qu'à nous, une excellente leçon de style. Faisant une variante humouristique à l'axiome de Buffon : le style c'est l'homme, il affirme que « chacun a son style, comme chacun a son nez ; qu'il ne peut rien y changer, et que ce n'est pas plus d'un chrétien charitable de se moquer du style de quelqu'un, que de se moquer de son nez. » Il convient qu'il use volontiers de la métaphore ; mais il ne pense pas que « ce soit nuire à la vérité que de communiquer aux idées froides et abstraites quelque chose

de la chaleur et de la vie du langage naturel; qu'au surplus il importe peu comment nous écrivons, mais beaucoup comment nous pensons. » « Je ne connais pas de style brillant, qui n'emprunte plus ou moins son éclat à la vérité. La vérité seule donne le vrai piment, même à la moquerie et à la farce[1]. » Quant à sa logique de théâtre, dont s'est moqué le pasteur, il lui prouve, à chaque page de son *Anti-Göze,* que le théâtre n'est pas une trop mauvaise école, même pour avoir raison d'un docteur en théologie[2]. On voit qu'au milieu de ses emportements Lessing est toujours maître de lui. Cette lutte lui plaît; il en jouit. Il s'amuse de l'embarras de son adversaire et des coups habiles qu'il lui porte; il est satisfait de voir son frère « goûter enfin le haut comique (*sic*) de cette polémique ».

On a souvent comparé l'*Anti-Göze* aux *Provinciales*. Il y a en effet plus d'une analogie entre ces deux célèbres pamphlets; d'abord, quant au talent supérieur des deux écrivains; à leur art de varier le ton et les formes de leur polémique, à la fois rigoureuse, serrée, ironique et railleuse; ensuite, quant à l'intérêt moral et religieux des questions engagées dans le débat. Mais il y a de sérieuses différences aussi : Pascal est un croyant, qui défend la morale naturelle et chrétienne contre la morale relâchée et la casuistique tortueuse des Jésuites. Lessing défend les droits de la critique et du libre examen contre l'intolérance tyrannique de l'orthodoxie

1. *Anti-Göze* 2.

2. C'est à l'occasion de la polémique de Göze contre le théâtre que Lessing, interrogé sur ce qu'il en pensait, donna cette réponse que nous avons déjà citée : « On me demande si un pasteur peut faire des comédies? Oui, s'il peut. — Et un auteur comique peut-il faire des sermons? Oui, *s'il* veut. »

luthérienne. Si Pascal a pour lui, dans cette lutte, tous les gens bien pensants, chrétiens ou non, Lessing a contre lui plus d'une âme sincèrement religieuse et croyante, dont la foi ne peut s'accommoder des distinctions de sa critique. Voilà pour le fond. Pour la forme : si le talent, le génie de la polémique, est égal de part et d'autre, il n'a pas les mêmes allures, la même physionomie. Pascal est un Français du XVII[e] siècle, qui conserve même dans les plus vives ardeurs de la lutte la distinction, le tact, la politesse de l'homme du monde. Lessing a moins de tenue et de mesure. La politesse n'est pas son fait, il n'en veut pas; il la dédaigne. Il est violent, souvent brutal. Il est vrai qu'il défend sa personne injuriée et calomniée, tandis que Pascal, qui ne se nomme pas, défend ses idées contre un adversaire collectif, contre un parti qui n'est pas représenté par un individu parlant en son nom. Lessing se laisse aller à son humeur, et va comme elle le pousse. Il change brusquement et de ton et d'attitude; passe sans transition de l'argumentation à l'invective ou à la plaisanterie. Les comparaisons et les métaphores dont il émaille son discours, tout expressives et frappantes qu'elles sont, ne sont pas toujours du premier choix ni du meilleur goût. Il a les allures et le parler populaires, lorsque son sujet l'exige. Sa verve d'ironie et de plaisanterie a plus d'originalité et de relief que celle de Pascal. Mais elle déborde trop; ses plaisanteries et ses comparaisons sont trop prolongées, poursuivies trop subtilement dans le détail. Enfin l'unité de style, qu'on trouve chez l'auteur des *Provinciales,* malgré la variété du ton; l'ordonnance régulière, la savante composition de chacune des parties de cette œuvre fragmentaire, man-

quent à Lessing. Il y a la même différence, toutes proportions gardées, entre l'*Anti-Göze* et les *Provinciales*, qu'entre un drame romantique et une tragédie classique. Lessing est Allemand ; il est peuple ; il rappelle bien plus Luther et les pamphlétaires du XVI[e] siècle, que Pascal ou Voltaire.

Dans cette lutte, le talent de Lessing et la cause qu'il défendait, lui ont donné incontestablement l'avantage sur un adversaire qui, malgré son habitude et sa passion de la polémique, n'était pas de taille. Ses affirmations hautaines et dédaigneuses, ses violences de langage, alternant avec une mansuétude affectée, ses lourdes plaisanteries, ses anathèmes, ses accusations et ses dénonciations perfides, qui remplacent une discussion sérieuse, une réfutation précise des opinions de l'adversaire, auquel il fait dire souvent tout autre chose que ce qu'il a dit[1] ; tout cela faisait la partie belle à Lessing et mettait les bons esprits de son côté. Toutefois, il est juste de dire qu'on a trop rabaissé, trop maltraité Göze, et on a provoqué de nos jours des essais de réhabilitations exagérées aussi, dans le sens contraire, et injustes par contre-coup à l'égard de Lessing[2].

Göze en défendant à outrance, *unguibus et rostro*, la cause de l'orthodoxie, était dans son rôle et dans son droit. Il l'a fait maladroitement, il est vrai, et en employant parfois des moyens qui ne sont pas de jeu ; mais

1. Lessing affirme que le christianisme a existé avant qu'aucun document écrit n'ait paru. Göze affecte de croire que Lessing a prétendu qu'il a existé avant toute prédication.

2. Voy. Röpe, *Melchior Göze, eine Rettung*, et un assez grossier et vulgaire pamphlet : *Lessingiasis und Nathanologie*, v. S. Brunner. Paderborn, 1890. L'ouvrage de Boden, *Lessing und Göze*, en réponse à celui de Röpe, remet les choses en leur vraie place.

avec courage et conviction. Et puis, il n'a pas toujours tort. Sa foi était entière et absolue. Pour lui comme pour tous les chrétiens luthériens et orthodoxes, la Bible est la parole de Dieu, la source et le dépôt sacré de la foi. Il ne peut consentir à ce triage que Lessing veut opérer, entre ce qui est essentiel dans la Bible et ce qui n'est qu'accessoire. Il lui répond que si l'on en retranchait tout ce qu'il voudrait en retrancher, « la Bible se réduirait à une édition de poche ». Göze ne pouvait non plus admettre qu'on sépare de la doctrine chrétienne la personne historique du Christ, sa vie, ses miracles, comme choses contingentes et qui ne tiennent pas à l'essence du christianisme. Pour le croyant, la personne et la doctrine du Christ sont inséparables et ne font qu'un. C'est sa vie, sa mort et sa résurrection; ce sont les miracles qu'il a accomplis, qui attestent la divinité de sa mission et l'efficacité de sa doctrine. Göze a raison encore de demander à Lessing en quoi consiste, en définitive, ce christianisme, indépendant selon lui de la Bible, qu'il met en avant; en d'autres termes, quelle est la religion qui est la sienne[1]. La question était captieuse, mais non indiscrète et inquisitoriale comme on l'a prétendu. On a droit de demander à un adversaire quelle est la couleur de son drapeau. Lessing se tira habilement d'affaire, et dans un opuscule qui fait suite à l'*Anti-Göze : Réponse nécessaire à une question inutile du pasteur Götze,* il déclare « que par religion chrétienne il entend tous les articles de foi contenus dans les symboles des quatre premiers

1. Göze, *Lessing's Schwächen.*

siècles de l'ère chrétienne, et qu'il y comprend même le symbole d'Athanase ».

Lessing s'applaudit de sa tactique habile; il se vante dans une lettre à Élise Reimarus d'avoir par là obtenu gain de cause dans sa lutte avec le pasteur; car en s'appuyant sur la tradition orale, sur la *regula fidei*, il aura pour lui les catholiques; comme saint Paul divisa le sanhédrin, lui, il divise le conseil aulique impérial, l'assemblée supérieure, qui décidait en dernier ressort dans les affaires de l'Église luthérienne.

Ce que Lessing avait prévu, arriva. Il avait publié, avant l'achèvement de l'*Anti-Göze*, un nouveau *Fragment de l'Anonyme,* qui ne parut pas comme les précédents dans les Mémoires de la bibliothèque de Wolfenbüttel, et qui acheva de déchaîner les colères du parti orthodoxe contre lui. Ce fragment intitulé : *Du dessein de Jésus et de ses disciples,* établit que le christianisme ultérieur des apôtres et des évangélistes n'est pas la doctrine primitive de Jésus-Christ, laquelle était inspirée uniquement par les espérances messianiques de domination matérielle qui hantaient l'esprit des Juifs. Ces espérances ne s'étant pas réalisées, une transformation de cette doctrine, dans un sens plus largement humain et spiritualiste, parut nécessaire aux apôtres, qui sont donc les véritables auteurs du christianisme dogmatique. Göze, particulièrement, se distingua, par la virulence de ses attaques, contre ce nouveau blasphème, « que Satan lui-même n'eût pas osé pousser si loin [1] ».

Le conseil aulique de l'empire ne se prononça pas,

1. *Lessing's Schwächen*, p. 105.

sans doute parce qu'il était divisé, comme Lessing l'espérait. Mais le Consistoire supérieur finit par céder aux plaintes et aux sommations qui lui arrivaient de toutes parts. Le duc de Brunswick, sollicité par lui, défendit toute publication ultérieure qui n'aurait pas passé par la censure. Une requête de Lessing n'eut aucun résultat. Au contraire, la défense de rien publier fut réitérée, et l'on ordonna la restitution du manuscrit des *Fragments*. Lessing se soumit ; mais il n'était pas homme à laisser sans riposte les injures et les accusations du pasteur. C'est à Berlin qu'il fit imprimer la réponse à l'invitation que lui avait adressée Göze, de déclarer ce qu'il entendait par la religion chrétienne. Cette déclaration, à laquelle le pasteur ne pouvait trop rien répondre de bien sérieux, mit fin au débat [1].

Mais si la polémique avec Göze était devenue impossible, Lessing ne voulut pas renoncer à défendre ses idées. Seulement il le fera sous une autre forme. Il remontera sur son ancienne chaire, la scène, pour y prêcher sa doctrine, et il espère bien jouer aux théologiens un meilleur tour encore qu'auparavant. Le drame de *Nathan le Sage* sera le dernier mot de ce débat retentissant, entre l'orthodoxie et le libre examen. Le poète dramatique achèvera ce que le philosophe et le critique avaient commencé.

Mais, avant d'en parler, résumons brièvement les résultats de ce débat, dont nous avons fait connaître les phases diverses [2].

---

1. Dans une suite à sa *Réponse nécessaire à une question inutile*, imprimée à Hambourg, il démontre à Göze la fausseté de son assertion, que tous les partis avaient considéré la Bible comme le seul fondement de la religion chrétienne.

2. Les écrits de Lessing que nous avons cités dans le cours de notre

Le point principal de la doctrine théologique de Lessing, et sur lequel aussi roule toute sa polémique avec ses adversaires, c'est la distinction très importante, établie par lui, entre la partie essentielle, intrinsèque, éternelle du christianisme, et la partie extérieure, accessoire, contingente; entre la Bible et la Religion; entre la doctrine personnelle du Christ et les récits des évangélistes[1]; entre l'esprit et la lettre du christianisme.

La partie historique, la vie du Christ, les miracles qu'il a accomplis, sa résurrection, à ses yeux n'a qu'une valeur secondaire; il ne nie pas ces faits; il ne cherche pas non plus à les expliquer naturellement. Ce sont des faits, rien de plus, et comme tels soumis aux mêmes conditions, aux mêmes chances d'erreur, de contradictions dans les récits des témoins, que les événements de l'histoire profane. Mais l'enseignement de Jésus-Christ, sa doctrine, celle-là, n'appartient pas à l'ordre des faits contingents, mais à l'ordre des vérités nécessaires et rationnelles. Elle a sa certitude en elle-même; elle porte en elle-même les preuves de sa vérité. Tout ce qui dans le christianisme appartient à l'histoire, appartient à la science; peut être livré aux recherches, aux controverses, aux hypothèses des savants, sans danger pour la doctrine elle-même, qui n'a rien à

exposition, n'épuisent pas son activité en matière théologique. Parmi ses œuvres posthumes on trouve plusieurs dissertations et fragments relatifs aux thèses qu'il a défendues; des correspondances avec des théologiens contemporains. On les trouve réunis dans les vol. 16-18 de l'édition Hempel.

1. Lessing a développé cette idée dans un fragment, intitulé: *Die Religion Christi*, la Religion du Christ, celle qu'il a enseignée, et la religion chrétienne, œuvre des théologiens.

craindre de ces discussions, car elles ne touchent pas à son essence et à sa vérité intime.

Par cette distinction, où se manifeste, ici comme ailleurs, la haute faculté de critique et d'analyse de Lessing, il a servi à la fois la science, le libre examen et la religion elle-même. Il a porté un coup mortel à l'insoutenable théorie de l'inspiration divine et absolue de la Bible ; à la bibliolâtrie, hostile à toute critique sérieuse et indépendante, incompatible avec l'esprit même du protestantisme. Admettant que tout est d'inspiration divine dans l'Écriture sainte, les partisans de la théopneustie s'épuisaient en efforts maladroits et stériles, pour accorder entre eux les récits des évangélistes ; pour expliquer et concilier leurs contradictions. Ils donnaient ainsi beau jeu aux adversaires de la religion, et compromettaient la cause qu'ils croyaient défendre. Lessing, en considérant les évangélistes comme des historiens profanes [1], en leur appliquant, autant qu'on le pouvait de son temps, les procédés et les méthodes historiques, a fait de la critique biblique une science indépendante, et qui ne poursuit que la vérité. Il a ouvert la voie aux remarquables travaux de la théologie contemporaine, dont il est un des initiateurs, on peut même dire un des fondateurs [2]. Sans doute ce travail de critique a commencé avant Lessing, et a été poursuivi durant tout le cours du XVIII[e] siècle. Toute une école de théologiens : les Bahrdt, les Michaelis,

1. Dans un fragment qui devait devenir un ouvrage, *Neue Hypothese über die Evangelisten als menschliche Schriftsteller betrachtet*, Lessing creuse cette idée, et arrive à l'hypothèse d'un évangile primitif, nazaréen, dont les autres ne sont que des dérivations.

2. Cherbuliez, *Étude sur Lessing*. (*Revue des Deux-Mondes*, février 1868.)

les Semmler, les Teller, etc., ont appliqué le libre examen à l'étude de la Bible. Mais personne ne l'a fait avec autant de courage, de rigueur, d'esprit scientifique et d'ingénieuse sagacité que Lessing. En outre, et c'est en cela aussi qu'il est supérieur à ses prédécesseurs[1], il a servi mieux qu'ils ne l'ont fait la cause de la religion elle-même. Il l'a débarrassée de cet appareil encombrant et dangereux, d'explications, de thèses et d'hypothèses; de tout ce dogmatisme théologique et scolastique, qui menaçait d'étouffer la pure lumière de la doctrine du Christ.

Il a transporté le christianisme dans l'âme humaine, où il a ses racines naturelles; il l'a fondé, non sur des récits et des témoignages humains, mais sur sa vérité intrinsèque, sur le témoignage intime et irrécusable de notre conscience et de notre raison, sur sa conformité avec les besoins, les aspirations de notre nature morale. Il a contribué surtout à faire ressortir dans le christianisme, le côté par où il agit sur notre volonté; sa puissance d'amour, de charité, inspiratrice des plus nobles vertus; le côté moral en un mot, que *Nathan le Sage* met en lumière. Par là, Lessing est d'accord avec les tendances de notre société, qui, comme on l'a dit, « a la piété sans la foi » et qui croit surtout à la vertu agissante du christianisme[2].

---

1. Les rapports de Lessing avec le parti des lumières (*Aufklärer*) ont été parfaitement établis dans l'ouvrage presque classique de C. Schwarz : *Lessing als Theologe*, chap. II.

2. Un penseur éminent de notre époque, théologien et philosophe, Ed. Scherer, qui avait renoncé à la théorie orthodoxe de la théopneustie pour se rallier à la théologie libérale, a dit, d'accord avec Lessing : « La vérité évangélique correspond au fond de notre nature. L'âme ne la découvre pas; elle la reconnaît... L'harmonie de l'Évangile avec la

Celui de Lessing n'est pas la religion naturelle, comme l'entendaient les philosophes de l'émancipation intellectuelle (*Aufklärer*) et les disciples de Voltaire[1]. Il est plus que cela. C'est un christianisme naturel, « tel que Jésus-Christ lui-même l'enseignerait de nos jours » ; qui doit satisfaire à la fois la raison et le sentiment, et quoique ce dernier élément soit moins accusé chez lui que le premier, on a pu cependant le regarder comme le prédécesseur du grand théologien Schleiermacher, pour qui la religion n'est que l'expression la plus haute de la vie intérieure et du sentiment de l'infini.

V

« *Nathan le Sage,* a-t-on dit, est un drame à qui la théologie a servi d'accoucheuse. » En effet, cette pièce doit, sinon sa conception première, qui date de plus loin, et dont le premier germe se trouve dans une nouvelle de Boccace, du moins sa réalisation, aux polémiques religieuses que Lessing, obligé de s'arrêter par ordre supérieur, a voulu continuer sous une autre forme. Il voulait avoir le dernier mot ; il avait encore quelques bonnes vérités à dire à ses amis les théologiens ; et ne pouvant les imprimer, il les a prêchées « sur son ancienne chaire, la scène », et il a chargé *Nathan le Sage* d'être son interprète. Mais, quoique la religion soit en-

---

conscience de l'homme est la preuve même de son essence divine. (*Ed. Scherer*, par O. Gréard, p. 95.)

1. Nous ne pouvons, avec l'auteur de la très remarquable étude sur Lessing, mentionnée plus haut, avec M. Cherbuliez, l'appeler « un Voltaire savant et narquois ». Ce ne serait pas, en tout cas, le trait dominant et caractéristique de sa physionomie.

core la raison d'être, l'idée dominante et partout présente de cette pièce, il ne s'agit plus ici de discussions dogmatiques et spéculatives. Ce ne sont plus les dogmes ; ce sont des vertus chrétiennes ; c'est la religion active, agissante ; la religion, non plus telle que nous la concevons, mais telle que nous la pratiquons, qui fait le sujet du drame de Lessing. Il veut nous montrer, par l'exemple du Juif Nathan, ce qu'il avait déjà eu l'occasion d'affirmer dans sa polémique avec un de ses adversaires théologiens[1], que l'essence de la religion chrétienne, comme de toute religion, c'est l'amour, la charité, le dévouement désintéressé, le sacrifice de soi-même. *Nathan le Sage* est donc un drame de tendance, où l'action et les personnages ne sont pas là pour eux-mêmes, mais pour représenter, pour rendre sensible et vivante, l'idée qui en fait le fond. Pour réaliser dramatiquement cette idée, et pour lui donner l'intérêt d'actualité qu'elle devait avoir dans la pensée de Lessing, il était nécessaire de mettre en présence les différentes religions qui se partagent le monde moderne. Chaque personnage de la pièce personnifie en effet une des formes de l'idée religieuse, avec la physionomie propre de son caractère et de son tempérament individuel. Le sultan Saladin, c'est l'islamisme généreux et chevaleresque ; Nathan, le judaïsme, mais transformé, épuré par une sagesse supérieure, inspiratrice des plus hautes vertus ; Recha, fille adoptive de Nathan, la religion naturelle, dans laquelle l'a élevée son père, mais teintée de poésie et d'imagination féminine.

La religion chrétienne est partagée entre différents

---

1. *Das Testament Johannis.*

personnages, dont chacun en représente un aspect particulier, un degré différent d'excellence et de pureté : Daja, la suivante de Recha, c'est le christianisme sincère mais dévotement superstitieux ; le Templier, le christianisme exclusif, rude et intolérant d'un soldat de la foi, mais qui bientôt laisse voir, sous cette dure écorce, un fond de généreuse humanité ; le Frère servant du couvent, représente le christianisme des humbles et des simples, qui ne raisonne et ne spécule pas, mais qui naturellement, presque instinctivement, réalise dans sa vie, le plus pur esprit et les plus hautes prescriptions de l'Évangile. Dans le Patriarche de Jérusalem, le haut dignitaire, l'orgueilleux et despotique prélat, le théologien mitré, qui sert de repoussoir, nous voyons le christianisme officiel et politique, intolérant, inquisitorial et fanatiquement persécuteur, sous des dehors de bienveillance paterne et d'onctueuse douceur. Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette figure certains traits du pasteur Göze.

Il n'est pas jusqu'au naturalisme extrême, qui n'ait son représentant, dans le Derviche Al Hafi, sorte de Diogène oriental, personnage humouristique, shakespearien si l'on veut, par son originalité étrange, qui jette une note gaie dans ce drame philosophique et religieux[1].

Pour rendre possible et vraisemblable la rencontre sur un terrain commun, de ces personnages si différents d'origine, de race et de religion, Lessing a très heureusement transporté sa pièce dans le lointain

1. Acte 1er, sc. III. — Acte 2, sc. II. — Al Hafi devait être le personnage principal d'un Épilogue que Lessing voulait donner à la suite de *Nathan*, mais qui n'a pas été achevé. (Voir le *Theatralischer Nachlass.*)

Orient, à Jérusalem, à l'époque des croisades, où l'islamisme, le judaïsme et le christianisme étaient en présence et en lutte. L'action elle-même est assez ingénieusement imaginée — non sans quelques invraisemblances cependant, et trop de place laissée au hasard — pour mettre en mouvement et aux prises ces personnages; pour laisser s'exprimer et se développer leur caractère, et montrer comment la religion agit sur eux; quelle direction elle donne à leurs pensées et à leur conduite; ce qu'elle fait d'eux et ce qu'ils font d'elle. Nous ne pouvons ici raconter en détail les péripéties de cette action, qui n'ont d'ailleurs qu'un intérêt secondaire, dans un drame où tout est subordonné à l'idée. Disons seulement qu'au dénouement, ces personnages, séparés par les hasards de la naissance et de la vie, par la race et la religion; étrangers les uns aux autres, hostiles même, par leurs intérêts et leurs passions contraires, se retrouvent et se reconnaissent comme membres d'une même famille, unis sans le savoir, non seulement par les liens du sang, mais unis également par les liens plus puissants, de l'affection et de la pratique des mêmes vertus. Ce dénouement assez banal au fond, et qui est le dénouement obligé et attendu de tous les drames et mélodrames de famille, serait pour nous d'un médiocre intérêt, s'il ne représentait pas symboliquement une haute idée philosophique: c'est que toutes les religions sont sœurs, unies par des affinités intimes; qu'elles aussi sont comme les membres séparés d'une même religion commune, supérieure, universelle, la religion de l'humanité; et qu'au lieu de se combattre, elles doivent se comprendre, se respecter et s'aimer les unes les autres. La tolérance, voilà donc

l'idée qui tout d'abord ressort du dénouement de ce drame. Une autre idée encore, conséquence de la première, se dégage des péripéties de l'action et de la conduite et des discours des personnages. Elle est aussi symboliquement exprimée, comme il est naturel dans un drame oriental, dans le célèbre apologue des trois bagues, que Nathan raconte à Saladin, qui lui demande quelle est selon lui la meilleure des religions. Cet apologue, emprunté à Boccace, a été modifié par Lessing, qui lui a donné un sens plus profond, conforme à l'intention de sa pièce[1]. En Orient, dans des temps reculés, un homme possédait une bague, un joyau merveilleux, qui avait la vertu secrète de rendre son possesseur agréable à Dieu et aux hommes. Ce précieux talisman de vertu et de sagesse, transmis de père en fils, de génération en génération, arriva aux mains d'un homme qui avait trois fils. Il les aimait également tous trois, et les jugeait dignes, chacun, de posséder ce trésor inestimable. Ne pouvant se décider à donner la préférence à aucun d'eux, aux dépens des autres, il fit fabriquer, à leur insu, deux bagues si absolument semblables à la vraie, qu'il était impossible de les distinguer. A sa mort, les trois frères prétendirent, chacun, être en possession de l'héritage authentique. De là, discussions et querelles entre eux; chacun accusant les autres de fraude et d'imposture. Pour trancher le différend, ils se rendirent devant le juge. Celui-ci se trouva fort embarrassé en présence de ces prétentions toutes, en apparence, également bien fondées. Mais, se ravisant tout à coup : « Eh! mais, j'y pense. Vous affirmez que la vraie bague a la propriété

1. Acte 3, sc. VII.

de rendre celui qui la possède agréable devant Dieu et devant les hommes ! Mais dans votre conduite, je ne vois rien de pareil. Chacun de vous ne paraît aimer que lui, ne songer qu'à lui ; querelle et accuse ses frères. Les trois bagues sont donc fausses, et vous n'êtes tous trois que des imposteurs. Il m'est impossible de décider la question, mais recevez au moins à défaut de jugement, ce conseil : Si chacun de vous croit avoir reçu la vraie bague, eh bien, prouvez-le par vos actes. Montrez par votre vie que ce talisman engendre en effet la bonté, l'amour, le sacrifice de soi-même ; transmettez cet héritage à vos descendants, et dans mille ans d'ici un juge plus sage que moi pourra trancher alors le litige. »

L'apologue est clair, et Nathan a très habilement répondu à la question assez captieuse que le sultan lui a posée. La valeur et la supériorité d'une religion résident, non dans ses dogmes, ses institutions, ses traditions, ses livres sacrés, dans les cérémonies et les pratiques de son culte ; mais surtout et avant tout, dans l'action intime qu'elle exerce sur les actes et la vie de ceux qui la professent ; dans la force morale qu'elle leur donne ; dans les vertus qu'elle fait éclore en eux. Ainsi, il ne suffit pas, pour être véritablement chrétien, d'en porter le nom, d'en adopter le *Credo* ; de s'acquitter des pratiques extérieures qu'il impose ; pas plus qu'il ne suffit pour être vraiment noble, de posséder un nom, des parchemins, un arbre généalogique ; *stemmata quid faciunt?* pas plus qu'il ne suffit, pour être un vrai soldat, de porter un uniforme et d'être enrôlé sous un drapeau. C'est nous-mêmes qui donnons cette sanction à notre religion ; c'est par nos efforts personnels que nous dégageons la vertu intime qu'elle recèle. Cette thèse est

l'opposé de la doctrine orthodoxe, d'après laquelle la grâce, seule, donne à l'homme impuissant et déchu la force dont il a besoin. Il y a plus : toute religion possède cette vertu de nous rendre agréables devant Dieu et devant les hommes, si nous savons la mettre au jour. Ainsi dans notre drame, c'est le juif Nathan, que le monde a surnommé le Sage, qui réalise dans sa conduite la plus haute conception de la vertu humaine. Il n'est pas seulement bon, honnête, dévoué et généreux envers ses amis ; il est doux et miséricordieux envers ses ennemis ; non seulement il leur pardonne le mal qu'ils lui ont fait ; il leur rend le mal par le bien. Les chrétiens, dans une persécution contre les juifs, ont massacré sa femme, ses sept enfants ; et à ce moment même, écrasé sous la douleur et le désespoir, il recueille l'enfant d'un chrétien confié à sa garde ; et le père mort, il l'élève[1] ; elle est sa fille, et jamais père n'aima et ne fut plus tendrement aimé que lui, et ne mérita mieux de l'être.

L'esprit et la tendance de ce drame ont été vivement attaqués de différents côtés, comme il fallait bien s'y attendre d'une pièce qui soulève de si délicates, de si graves questions. On a reproché à Lessing d'avoir établi entre les différentes religions une comparaison humiliante pour le christianisme, au profit du judaïsme, et même de l'islamisme, et de l'avoir présenté, dans le personnage du patriarche, sous l'aspect le plus odieux et le plus repoussant.

Ces critiques manquent de justesse. D'abord Lessing n'a pas institué, n'a pas voulu instituer de comparaison,

1. Acte 4, sc. VII.

ni marquer des degrés d'excellence entre les différentes religions, puisque le dénouement les réunit au contraire dans une commune parenté et dans une commune sympathie. Ce n'est pas ce qui les distingue, c'est au contraire ce qui les unit, qu'il met en lumière. Il prêche le respect, la tolérance, et non l'hostilité et la haine. Il a voulu montrer que, dans toute religion, on peut pratiquer les vertus qui honorent la nature humaine[1]. S'il a personnifié son idéal de vertu et de vraie religiosité dans un juif, il ne faut pas oublier qu'il voulait donner une bonne leçon à certains de ses contemporains, à ces pharisiens chrétiens, dont il avait de trop nombreux exemplaires sous les yeux : théologiens ou simples fidèles, qui, se croyant en possession de la vérité absolue, se croient quittes de tout le reste, et se dispensent du soin d'attester leur foi par leurs œuvres; qui méprisent et damnent, quand ils ne les persécutent pas, ceux qui ne sont pas de leur Église. Comment pouvait-il leur prouver mieux, que dans toute religion on peut donner l'exemple des plus hautes et des plus pures vertus, qu'en choisissant la religion méprisée, honnie, persécutée, la religion juive, où il en coûte plus d'être bon, charitable et miséricordieux envers ceux qui vous haïssent, et où le mérite doit se proportionner à l'effort? Prendre son exemple chez les chrétiens, n'eût pas convenu au plan de Lessing, et comme dans tout drame il faut le contraste des caractères, il était naturel d'opposer au sage, au charitable, à l'humble Nathan, le Patriarche orgueilleux, fanatique, hypocritement cruel.

1. Voltaire dans ses *Essais historiques* avait vanté la bonté, la générosité du sultan Saladin, en l'opposant au fanatisme cruel des chrétiens. Lessing a reproduit les traits que lui fournissait Voltaire.

Nathan le Sage n'est pas davantage une apologie du judaïsme, comme on l'a trop souvent répété, et la faveur dont il jouit dans le monde juif n'est pas une raison suffisante pour lui donner ce caractère qu'il n'a pas, qu'il ne devait pas avoir dans la pensée de Lessing. Nathan n'est pas un vrai et complet représentant du judaïsme. Il est juif, comme l'était Spinoza, comme l'était Mendelssohn, dont la sympathique figure était certainement présente à l'esprit de Lessing lorsqu'il a tracé ce caractère. Sa religion, c'est la religion de l'humanité, professée par les plus éminents esprits du XVIIIe siècle ; qui réunit ce que la sagesse antique et moderne, ce que la morale chrétienne elle-même a enseigné aux hommes. C'est dans ce sens que, dans la pièce même, Nathan est appelé « le meilleur des chrétiens[1] », et quel est celui d'entre nous qui ne serait pas honoré d'être appelé ainsi, au même titre que lui !

Dans une œuvre dont la tendance bien marquée est philosophique et religieuse, le mérite littéraire est accessoire, et il ne serait pas juste de lui appliquer les règles et les théories dramatiques formulées par Lessing lui-même. Il a senti du reste ce qui manquait à sa pièce pour être un vrai drame, remplissant toutes les conditions du genre, puisqu'il l'a intitulée *Poème dramatique* (*Dramatisches Gedicht*). Néanmoins, ni l'art ni la poésie n'y sont sacrifiés. On peut y admirer quelques-unes des qualités de l'auteur de *Minna de Barnhelm* et d'*Emilia Galotti*. Le vers cette fois a pris la place de la prose, d'abord choisie par Lessing ; mais non plus l'alexandrin solennel et majestueux, mais le vers ïambique plus

---

1. Acte 4, sc. VII.

souple et qui se prête également à la conversation familière et aux envolées poétiques. Tous les éléments dramatiques, jusqu'à des scènes de comédie, se rencontrent dans cette œuvre du genre mixte, que Lessing affectionne, mais dont la philosophie et la religion forment ici la substance. Les caractères, qui toujours sont sa principale préoccupation, ici encore sont la partie importante. S'ils ne sont pas dessinés peut-être d'un trait aussi net et précis que dans ses autres pièces, ils sont détaillés avec toute la finesse et la subtilité d'un analyste expert.

Seulement, la prédominance de la réflexion, que l'on remarque chez tous les personnages de Lessing, est encore plus accentuée chez ceux de ce drame philosophique et didactique. Ce sont, les principaux du moins, des intelligences dominées et mises en mouvement par des idées, et non des âmes qu'agite et entraîne la passion. Ils n'ont pas la vie intense et puissante des véritables héros tragiques. Ils vivent d'une vie tout intellectuelle, sans être cependant de pures abstractions. Si l'action ne nous intéresse pas, et ne doit pas nous intéresser pour elle-même, n'étant ici qu'un moyen ; si l'émotion ne trouve pas tout à fait son compte dans ce tableau aux tons neutres, où il y a plus de dessin que de couleur, l'intelligence en revanche est charmée et réconfortée par ces hautes vérités, ces nobles sentences, ces beaux préceptes de sagesse et de vertu, de tolérance humanitaire, éclairés et colorés parfois d'un doux et discret rayon de poésie, qui tombent des lèvres du sage Nathan. On s'intéresse, on prend presque part soi-même, à ces conversations, à ces discussions un peu subtiles, il est vrai, et souvent ergoteuses, mais qui par

le ton rappelleraient, en plus d'un endroit, les entretiens de la sagesse antique, si on n'y entendait comme un écho lointain et adouci des polémiques religieuses qui agitaient et divisaient encore l'Allemagne protestante. Ces contemporains des croisades parlent et raisonnent comme des philosophes et des théologiens du XVIII[e] siècle, qu'on pourrait aisément nommer par leurs noms. Il serait injuste d'en faire un reproche à Lessing, comme aussi d'avoir trop négligé la couleur et les mœurs locales, que comportait le sujet. Lessing n'a pas voulu faire un drame historique, dont il n'avait d'ailleurs pas le sens, pas plus que son époque; mais un drame d'idée et de tendance, qui continue sur un autre terrain et avec d'autres armes, une lutte forcément interrompue; et il aurait volontiers accepté qu'on dise, comme F. Schlegel l'a dit, que *Nathan le Sage* est le dernier numéro de l'*Anti-Göze*.

CHAPITRE II

Éducation du genre humain (*Erziehung des Menschengeschlechts*).

I

Ce petit écrit renferme, sous une forme concise, en 100 paragraphes, la substance de la doctrine de Lessing sur la Révélation. Publié en 1780, un an après *Nathan le Sage*, auquel il se rattache par plus d'un point, il est antérieur cependant, au moins en partie, puisque la moitié (§§ 1 à 53) se trouve déjà dans les *Observations* qui font suite au 4e *Fragment de l'Anonyme*[1]. Dans ce *Fragment*, l'auteur niait que l'Ancien Testament fût une Révélation, car il n'y est question ni de l'immortalité de l'âme ni de la vie future, sans lesquelles on ne saurait concevoir une Révélation. Lessing n'admet pas cette conclusion, et il oppose à l'*Anonyme* ses propres idées sur ce sujet, qui constituent, avec ce qu'il y ajoute plus tard, l'*Éducation du genre humain*.

---

1. Lessing, en publiant cet écrit, s'était donné, suivant un usage assez répandu au XVIIIe siècle, comme en étant, non l'auteur, mais l'éditeur, et affirma même, dans une lettre à son frère, qu'il ne le reconnaîtrait jamais comme sien. On ne s'y trompa pas cependant, jusqu'à ce qu'en 1839, un certain W. Körte l'attribua à Albert Thaer, médecin et créateur en Allemagne de l'*Économie politique*. Il se fondait sur certaines affirmations et allusions faites par Thaer dans une autobiographie (1785). Mais cette hypothèse, quoique admise par certains littérateurs, a été victorieusement détruite par Guhrauer dans l'introduction d'un commentaire détaillé de l'*Éducation du genre humain* (Berlin, 1841), et la paternité de Lessing a été définitivement établie.

Lessing part de l'idée que la Révélation est au genre humain ce que l'éducation est à l'individu. L'éducation est une révélation que reçoit l'homme individuel, et la Révélation, une éducation qui est donnée à la collectivité humaine tout entière. L'éducation n'est que le développement méthodique des facultés et des forces intellectuelles innées à chacun de nous. Elle ne nous donne que ce que nous avons déjà, mais sans l'avoir; car nous n'en avons qu'une conscience vague et obscure. Elle met au jour ce qui est caché dans les profondeurs de notre nature. Lessing s'inspire ici de Socrate, pour lequel l'éducation et l'enseignement n'étaient que l'accouchement des intelligences, et de Leibniz, dont les substances simples, les *monades*, qui constituent l'univers, insensibles aux influences du dehors, ont en elles-mêmes le principe de leurs développements et de leurs progrès.

Sans doute, l'âme humaine comme toute chose vivante croît et se développe par elle-même. L'homme arriverait, mais peu à peu et lentement, à la connaissance et à la possession des vérités qui sont en lui. L'éducation aide la nature, et donne à l'homme plus vite et plus sûrement ce qu'il lui importe le plus de savoir.

Il en est ainsi de cette éducation universelle qui s'appelle la Révélation divine. Mais cette Révélation ne peut être que successive et progressive.

L'éducation du genre humain se fait avec mesure, avec méthode, et Dieu, le parfait éducateur, n'a pas voulu donner du premier coup tout ce dont l'homme a besoin. Il a suivi un certain ordre, une certaine méthode, adaptant les vérités révélées à l'état moral, au degré de culture de l'humanité.

Quoique les premiers hommes eussent reçu, par une révélation primitive et naturelle, la notion du Dieu unique, cette notion se corrompit bientôt et donna naissance à l'idolâtrie et au polythéisme. La raison humaine, pendant des millions d'années, se fût trompée dans son chemin, si Dieu par une nouvelle révélation ne lui eût imprimé une meilleure direction.

Il choisit pour cette révélation nouvelle et directe, un peuple spécial, et encore, le plus grossier, le plus ignorant de tous, le peuple juif, plongé dans l'idolâtrie, mais précisément à cause de son état demi-barbare, le plus propre à recevoir une éducation initiale.

Dieu se manifesta aux Juifs tout d'abord comme le plus puissant des dieux, et peu à peu seulement l'amena à la conception d'un Dieu unique ; et cette conception même se développa chez eux par le commerce avec les Perses, auxquels une raison plus exercée avait donné des notions plus pures de la divinité. La révélation avait éclairé la raison ; maintenant la raison éclaira la révélation [1].

Mais ce dieu unique, ce Jéhovah, auquel ils restèrent fidèles, n'était encore pour eux que le maître terrible et redouté, qui ne manifeste sa présence que par des punitions et des récompenses toutes matérielles. C'était le seul dieu que pouvait craindre et adorer un peuple encore dans l'enfance, accessible seulement à ce qui frappait ses sens et son imagination. L'Ancien Testament n'était encore qu'un bon livre élémentaire d'éducation. Il eût été dangereux pour l'humanité de s'y arrêter

1. § 36.

trop longtemps; car on eût voulu y chercher ce qui n'y était pas; on en eût fait un texte à de subtiles et obscures interprétations, comme le prouve la théologie des rabbins.

L'humanité avait besoin d'une nouvelle révélation, d'un nouveau livre d'éducation, approprié à ses nouveaux besoins, à son degré supérieur de culture.

Cette révélation nouvelle et nécessaire, c'est le christianisme; cette éducation supérieure dont le genre humain avait besoin, c'est le Nouveau Testament qui la lui a donnée et qui la lui donne encore. Les écrits du Nouveau Testament depuis dix-huit siècles ont occupé l'esprit humain, l'ont éclairé plus que tous les autres livres, « fût-ce même par la lumière que l'esprit humain lui-même y a portée [1] ».

Dans ce Nouveau Testament l'idée de Dieu et de ses rapports avec l'homme se sont épurés et spiritualisés. L'idée de l'immortalité de l'âme a fait son apparition. Les récompenses et les châtiments tout matériels et présents ont fait place à des mobiles plus élevés, d'ordre moral, et rattachés aux destinées de la vie future.

Il était nécessaire, continue Lessing, que ce nouveau livre fut regardé par chaque peuple pendant un temps, comme le *nec plus ultra* de ses connaissances. Il faut de même que le jeune homme regarde comme tel, le livre élémentaire qu'on a mis entre ses mains, pour que l'impatience ne l'entraîne pas à des idées pour lesquelles il n'est pas encore fait. « Garde-toi, individu plus avancé, qui brûles d'impatience et frappes du pied,

---

1. § 65.

devant les dernières pages de ce livre, garde-toi de laisser voir à tes camarades moins avancés, ce que tu soupçonnes et ce que tu entrevois. »

Qu'entrevoit-on, que devine-t-on dans le Nouveau Testament, dans ce livre d'éducation qui a rendu inutile celui qui l'a précédé? On y entrevoit et on y devine que les vérités qui y sont contenues, sont au fond des vérités naturelles, des vérités de raison, mais données comme révélées, afin d'être répandues plus vite et établies plus solidement[1]. Mais peu à peu, la raison dépouille ces vérités de leur forme surnaturelle, les rattache à d'autres vérités déjà connues, et ce livre élémentaire où elles sont renfermées, n'est plus indispensable à l'éducation du genre humain.

Ainsi dans les dogmes de la Trinité, du péché originel, de l'expiation par la grâce du Fils de Dieu, la raison découvre des vérités profondes auxquelles par sa seule force elle ne serait jamais parvenue[2]. Ces vérités, lorsqu'elles furent révélées, n'étaient pas encore pour les hommes des vérités de raison. Mais elles furent révélées afin qu'elles pussent le devenir un jour. Dieu a agi comme agit un maître intelligent, qui d'avance communique à ses élèves le résultat du calcul qu'il leur donne à faire, mais pour les diriger dans leur travail, non pour les en dispenser; car autrement ils n'apprendraient jamais à calculer[3].

L'esprit a besoin de s'exercer sur ces hautes questions, s'il veut arriver à la pleine lumière et produire

---

1. § 70.
2. § 77.
3. § 79.

en lui cette pureté de cœur qui nous rend capables d'aimer la vertu pour elle-même [1]. »

Ici Lessing entrevoit un degré supérieur encore de vie morale, une nouvelle étape dans le développement de l'humanité. Dans cet état meilleur et plus parfait, l'homme n'aura plus besoin de chercher les motifs de ses actions, au delà de cette vie, dans une existence future, quelque assurance qu'il en ait d'ailleurs. Il fera le bien pour le bien, et non pour les récompenses qu'on lui a promises, et qui n'étaient destinées qu'à l'habituer à reconnaître les récompenses intimes et plus hautes qu'il trouvera dans la pratique désintéressée du bien [2].

L'humanité doit-elle désespérer d'atteindre jamais cet idéal de bonheur et de perfection morale ?

« Non, répond Lessing, il viendra sûrement le temps du nouvel et éternel Évangile, qui nous est déjà promis dans les livres de la *Nouvelle Alliance* [3]. » En douter, ce serait douter de la Providence elle-même. « Dieu de bonté, loin de moi la pensée d'un tel blasphème. » L'éducation a un but. « Tout ce qui est éduqué, est éduqué en vue de quelque chose ». L'adolescent est destiné à devenir un homme, et à remplir son devoir pour lui-même, et non pour l'honneur et la fortune qu'on a fait briller à ses yeux. C'est à quoi vise toute éducation humaine, et l'éducation divine n'y parviendrait pas ! Ce que l'art peut faire de l'individu, la nature ne le pourrait faire de l'espèce entière !

Seulement, qu'on se garde, à l'exemple de certains enthousiastes du XIII[e] et du XIV[e] siècle, de croire cette

1. § 79.
2. § 85.
3. § 86.

ère nouvelle plus proche qu'elle n'est. Qu'on se garde de vouloir l'anticiper et de faire des hommes de ceux qui sont à peine sortis de l'enfance! Qu'on laisse l'éternelle Providence suivre son chemin; qu'on ne désespère pas d'elle, si même sa marche paraît rétrograder; car il n'est pas vrai que la ligne droite est toujours la plus courte[1] !

Ces évolutions successives du genre humain, ces diverses étapes qu'il doit parcourir, avant d'arriver à cet état d'émancipation et de liberté complètes, de parfaite et idéale vertu, Lessing les impose aussi à chaque individu en particulier. Il ressuscite ici, mais en la modifiant, l'antique hypothèse de la métempsycose, qui oblige chacun de nous à parcourir, non dans cette vie, mais dans le cours de plusieurs vies, la carrière parcourue par l'humanité, aussi longtemps qu'il nous reste quelque perfection nouvelle à acquérir. Et qu'on ne dise pas que ce serait là pour nous une grande perte de temps. Lessing répond : « Qu'ai-je donc à perdre? L'éternité tout entière ne m'appartient-elle pas[2] ? »

C'est par cette hypothèse très vague d'ailleurs, très contestable, et que Lessing ne démontre ni ne justifie, que se termine cet écrit. Mais là n'est pas la pensée fondamentale de l'auteur. Elle est dans sa théorie de la Révélation, considérée comme une éducation successive et progressive donnée au genre humain ; destinée à transformer en vérités de raison les vérités présentées d'abord comme révélées, et dont la conséquence dernière serait la disparition finale de la Révélation elle-

1. § 91.
2. § 100.

même, devenue superflue, une fois que cette éducation du genre humain est terminée, et que la raison, absolument émancipée et maîtresse d'elle-même, a adopté et fait siens les dogmes et les vérités qui lui avaient été enseignés sous une autre forme, appropriée à un état inférieur.

Cette doctrine de la Révélation, il est presque inutile de le faire remarquer, est l'opposé de la doctrine orthodoxe, pour qui la Révélation est unique, achevée, définitive, et destinée à durer éternellement, car elle renferme la vérité absolue, surnaturelle, à laquelle la raison doit se soumettre, loin qu'elle puisse avoir la prétention de la rendre inutile.

Mais si Lessing se trouve ici au pôle opposé de l'orthodoxie pure, il n'est pas pour cela du côté des adversaires du christianisme lui-même. Il n'oppose pas la raison au dogme, comme deux choses incompatibles, s'excluant l'une l'autre. Pour lui, le dogme contient la raison ; il en est la forme exotérique, nécessaire à un moment donné, mais destinée à tomber comme l'écorce d'un fruit devenu mûr. La différence est sensible. La thèse de Lessing laisse subsister l'essence même, la vérité intime du christianisme. On se rappelle qu'il avait dit : Le christianisme n'est pas vrai parce qu'il est enseigné, mais il est enseigné parce qu'il est vrai, parce qu'il correspond aux facultés, aux besoins, aux instincts supérieurs de notre nature, en un mot parce qu'il s'accorde avec notre raison. Quoi d'étonnant dès lors, que la raison s'attache à découvrir, à rétablir cet accord intime ; qu'elle cherche à se reconnaître et à se retrouver elle-même dans les enseignements du christianisme ? En présentant la religion comme un des éléments

nécessaires, comme le facteur le plus important du développement moral de l'humanité ; en lui attribuant cette haute vertu éducatrice ; en le plaçant au-dessus des autres religions, il a reconnu sa supériorité et il donne un démenti à ceux qui l'accusent de les avoir placées toutes sur le même rang, leur accordant la même valeur et la même efficacité morale.

Cet évangile nouveau, dont Lessing nous annonce la venue, qu'est-il autre chose après tout, qu'un développement de l'Évangile actuel, « annoncé, promis par les écrits de l'ancienne et de la nouvelle alliance » ? C'est donc encore le christianisme, et Lessing lui rend hommage, en attestant, comme l'ont fait après lui d'éminents théologiens, sa puissance infinie de vie et d'expansion, qui lui permet de s'adapter à tous les états, de suivre tous les progrès de l'humanité. Si ce christianisme ainsi compris, s'ouvre largement à tous ceux qui ont besoin de croire, mais qui veulent raisonner leur foi, et qui cherchent avant tout un point d'appui intérieur, une force et une impulsion morales, aurait-on le droit de s'en plaindre et d'accuser Lessing d'hostilité envers une doctrine à laquelle il réserve un si beau rôle, et rend un si bel hommage?

A un autre point de vue encore, l'*Éducation du genre humain* est une œuvre remarquable. C'est un essai incomplet, il est vrai, d'une philosophie de l'histoire, où domine trop la logique abstraite, mais qui sera développée, agrandie, sur une vaste échelle, avec une science profonde de l'histoire et de la nature, par Herder, dans ses *Idées pour servir à l'histoire de l'humanité,* dont Lessing est, ici encore, le prédécesseur.

II

Cette dernière étape de l'éducation du genre humain, cette société idéale à laquelle aboutit l'*Éducation du genre humain,* comment Lessing la conçoit-il? Quelle forme, quelle organisation lui donne-t-il ? Il l'indique très vaguement ; il ne la précise pas, dans l'écrit que nous venons d'analyser. C'est ailleurs, dans ses cinq dialogues intitulés *Ernst und Falk,* parus, les trois premiers en 1778, les deux derniers en 1780 et dont la franc-maçonnerie fait le sujet, que nous trouverons une indication sur cette suprême évolution, sur cette forme dernière et définitive de la société humaine.

Il ne s'agit pas ici de la franc-maçonnerie comme institution humaine, comme secte, ni de la Loge avec ses cérémonies, ses rites, ses observances, tout l'appareil mystérieux dont elle s'entoure, et qui, surtout à la fin du dernier siècle, exerçait une puissante action sur les imaginations. Mais Lessing n'en fait aucun cas. Il y voit plutôt un sujet d'ironique raillerie. « Ce que l'Église est à la foi, dit-il, la Loge l'est à la vraie franc-maçonnerie. » C'est cette dernière seule qui l'occupe, et qu'il cherche à définir dans les dialogues dont il est question ici. Dans notre société, tout tend à séparer les hommes les uns des autres, à effacer le caractère commun d'humanité qui doit les unir. Comme un gouvernement unique est impossible et chimérique, il se forme nécessairement parmi les hommes des gouvernements différents par leur constitution et leurs lois, correspondant aux différences de races et de cli-

mats. A ces distinctions de nationalité viennent s'ajouter celles des religions, et, dans chaque État, celles des conditions, des professions, des fortunes ; autant de barrières élevées entre les membres de la grande famille humaine, qui s'ignorent, quand ils ne se haïssent et ne se combattent pas. Et cependant, l'État, la réunion des hommes sous un même gouvernement, la constitution de la société civile et politique, sont choses nécessaires, indispensables, non seulement à la sécurité, mais au bonheur de l'individu ; car l'individu n'est pas fait pour l'État ; Lessing ne partage pas cette conception des philosophes et des législateurs antiques. C'est l'État qui est fait pour l'individu, qui ne trouve que là les moyens de développer ses facultés et de remplir sa destinée. Mais tout nécessaires que sont les gouvernements, et malgré leur excellence relative, ils ne répondent pas toujours à leur destination ; ils ont même souvent des résultats tout contraires, « de même que la navigation et les vaisseaux qui offrent les moyens d'arriver dans des pays étrangers et lointains, sont aussi la cause qui empêchent d'y arriver ».

Institués pour réunir les hommes, pour assurer leur bonheur, ils sont par cela même des causes de division et d'hostilité entre les différentes fractions de la grande société humaine.

Mais cela étant, n'est-il pas permis de chercher les moyens de diminuer ces causes de séparation ; de travailler à abaisser au moins, ces barrières qu'on ne peut supprimer ? S'il se rencontrait dans chaque État des hommes sages, supérieurs aux intérêts de nationalité, qui savent « quand le patriotisme cesse d'être une vertu » et qui savent aussi, dans un sentiment de large

tolérance, s'élever au-dessus de l'esprit de secte et de parti, au-dessus des préjugés de caste et de fortune; ces sages, ne s'associant que pour travailler à rétablir les liens d'humanité, que les lois, les institutions, les convenances et les différences sociales tendent sans cesse à affaiblir, ne formeraient-ils pas cette société idéale d'esprits sympathiques, cet état de parfaite liberté, où régneraient l'ordre et la paix; où le gouvernement même serait inutile, car la raison seule gouvernerait chacun de ses membres, ne serait-ce pas la vraie franc-maçonnerie, telle qu'elle devrait être, et non telle qu'elle est, dominée par l'esprit de secte et d'exclusion, au service d'ambitions et d'intérêts égoïstes?

Nous n'avons donné que la susbtance de ces dialogues, qui par les ingénieux détours et l'habile progression du dialogue, par les grâces du style, par le lieu de la scène (un séjour champêtre) et par quelques échappées sur la nature, rappellent certains dialogues de Platon. Mais ici nous quittons le terrain religieux, et nous arrivons sur celui de la philosophie, où Lessing a également marqué sa place et laissé des traces durables de son passage.

III

La philosophie tient une trop grande place dans la vie intellectuelle de l'Allemagne; elle est trop intimement mêlée à la science, à la littérature, à la religion, pour qu'elle ne soit pas partout présente dans l'œuvre de Lessing.

Mais il faut s'entendre. Lessing est un esprit philosophique, car c'est un esprit qui pense par lui-même,

qui va au fond des choses; veut voir clair dans toutes les questions; qui pousse jusqu'aux principes, et n'admet rien sur la foi de l'autorité et de la tradition.

La critique telle qu'il l'a comprend et la pratique, n'est que l'application de la philosophie à la littérature, à l'esthétique, à l'art dramatique, aux questions religieuses et théologiques.

Sa dialectique, qui est la forme naturelle de sa pensée, puise ses forces dans un fonds solide d'idées et de principes philosophiques. C'est dans ce sens que Lessing est un philosophe. Mais il ne faut pas chercher chez lui un ensemble d'idées systématique et dogmatique, une véritable doctrine philosophique. Sa philosophie, comme son œuvre tout entière, a un caractère fragmentaire. Il est philosophe à l'occasion, selon le sujet qui s'offre à sa curiosité et qui lui fournit un motif intéressant de controverse. Il s'y attache, le creuse tantôt par un côté, tantôt par un autre; et en discutant les opinions contraires, développe alors ses propres idées; mais sans se soucier de les coordonner, d'en faire une théorie, encore moins un système complet. L'esprit de Lessing est essentiellement analytique, admirablement organisé pour distinguer, séparer les éléments complexes d'une idée ou d'un problème, mais non pour les réunir dans une vue synthétique d'ensemble.

Aux différentes époques de sa vie, Lessing s'est intéressé aux questions philosophiques et aux doctrines des grands penseurs. Pendant son séjour à Berlin, il étudie Wolf, Baumgarten, Shaftesbury et les déistes anglais, sans parler des esthéticiens et des critiques d'art. A Leipzig, c'est Aristote, auquel il demande la théorie de la tragédie. A Breslau, c'est Spinoza et les Pères de

l'Église qui l'occupent. Enfin à Wolfenbüttel, il s'attache surtout à Leibniz ; le vrai, non celui de Wolf, mais l'auteur des *Nouveaux Essais* qui avaient paru peu auparavant. Différents fragments qui touchent à la religion et à la métaphysique (que nous avons déjà eu occasion de citer et sur lesquels nous allons revenir), témoignent de l'intérêt, de l'attrait toujours vivace qu'exercent sur lui les problèmes philosophiques. Néanmoins, ces fragments, composés à des époques et sous des influences diverses, et qui ne s'accordent pas toujours entre eux ; quelque intérêt qu'ils offrent d'ailleurs pour la connaissance du développement intellectuel de Lessing, n'auraient pas suffi à émouvoir et à diviser le monde philosophique. Mais une conversation qui s'engagea entre lui et le philosophe Jacobi, dans une visite que celui-ci fit à Wolfenbüttel dans l'été de 1780, quelques mois avant la mort de Lessing, et publiée plus tard par Jacobi, fit grand bruit et suscita des discussions passionnées, au sujet des doctrines philosophiques de son ami. Jacobi avait remis à Lessing, comme une nouveauté intéressante, le petit poème de Gœthe, *Prométhée,* qui, comme l'indique son titre, est une fière protestation de l'homme contre la divinité, dont il nie et brave la puissance, en même temps qu'une profession de foi panthéiste.

Lessing, qui ne la connaissait pas, l'approuve et soutient que les idées du poète sont les siennes [1] ; que Spinoza est son homme, que s'il doit se recommander d'un philosophe, c'est de lui. Ἓν καὶ πᾶν est sa de-

1. C'est le seul point où Lessing s'accorde avec Gœthe et avec la nouvelle école, à laquelle nous savons qu'il est hostile pour tout le reste, surtout en ce qui concerne l'art dramatique.

vise ; il n'en connaît pas d'autre. Jacobi est assez étonné de trouver Lessing dans ces dispositions. Pour lui, il est loin de mépriser Spinoza, comme le faisaient les philosophes officiels et orthodoxes d'alors, qui n'en parlaient que « comme d'un chien crevé ». Au contraire, il se vante d'être de ceux, et ils ne sont pas nombreux, qui ont pu saisir dans toute son étendue et sa profondeur la pensée de l'auteur de l'*Éthique*, et qui admirent cette « sérénité d'âme; ce ciel qu'il a su faire descendre dans son esprit, et dont bien peu d'hommes ont su jouir[1] ». La philosophie de Spinoza est pour lui le type le plus parfait de toute philosophie ; mais comme telle elle conduit nécessairement, de déduction en déduction, à nier Dieu, à nier la liberté, et comme il ne peut ni ne veut renoncer à ces deux vérités essentielles et primordiales, attestées par la conscience du genre humain, il tourne le dos à toute philosophie; il conclut du fatalisme contre le fatalisme, et il va demander à l'intuition intérieure, au sentiment intime, ce que la raison philosophique lui enlève[2]. Il invite Lessing à le suivre, à faire avec lui ce saut périlleux, ce *salto mortale* qui seul peut le sauver. Mais Lessing, toute réflexion faite, n'ose pas essayer cette gymnastique, que ne lui permettent plus « sa tête lourde et ses vieilles jambes ». Il persiste dans ses déclarations.

Il ne peut s'accommoder de l'idée d'un être à la fois infini et personnel, qui se complaît dans la jouissance éternelle de ses perfections. Il associe à cette idée celle

1. *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen*, p. 39.
2. Pour l'intelligence de la *Philosophie* de Jacobi, peu connue encore en France, voy. l'ouvrage de M. Lévy Brühl, *La Philosophie de Jacobi*.

d'un éternel ennui, dont il ne peut absolument supporter l'idée [1].

Il se représente le Dieu personnel, comme l'âme du Tout, et ce Tout d'après l'analogie d'un corps organique [2].

Quant à la liberté, à laquelle Jacobi tient autant qu'à l'existence de Dieu, Lessing lui déclare qu'il peut s'en passer; il ne peut l'admettre, et si Jacobi « s'exprime presque aussi catégoriquement que la diète d'Augsbourg, lui, il parle comme un honnête luthérien, et accepte cette opinion, taxée d'erreur, de blasphème, et plus bestiale qu'humaine : qu'il n'y a pas de volonté libre [3] ».

Cet entretien dont nous citons les points principaux, négligeant les détails, très intéressants d'ailleurs, fut communiqué par Jacobi à Mendelssohn, deux années après la mort de Lessing, par l'entremise d'Elisa Reimarus, leur amie commune. Mendelssohn, qui croyait connaître Lessing mieux que Jacobi, fut très étonné, très affecté de cette communication; il n'avait jamais, du vivant de Lessing, soupçonné chez lui ces tendances spinozistes. Il s'en inquiète et s'en effraie; car il nourrissait à l'endroit de Spinoza quelques-uns des préjugés de son temps. Il demande des explications; il veut savoir dans quel sens et à quel point de vue Lessing a pu adopter comme sienne la doctrine de Spinoza. Il souhaite qu'un débat public, auquel il s'engage, fasse la lumière sur cette grave question. Mais il veut d'abord étudier bien à fond le système de Spinoza, préparer sa défense et établir le *statum controversiæ*. Jacobi n'attendit pas que Mendels-

1 Jacobi, *ibid.*, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 46.
2. *Ibid.*, p. 49.

sohn fût prêt, et publia intégralement et *in extenso* son entretien avec Lessing, et la correspondance entre lui et Mendelssohn à ce sujet.

Celui-ci fut vivement affecté et blessé de cette publication, qui devait rester provisoirement entre eux, et pour laquelle on n'avait pas demandé son autorisation. Il ne lui restait qu'à prendre en main la défense de Lessing et de sa mémoire compromise à ses yeux par cette accusation de spinozisme. Il le fit dans son livre intitulé : *Heures matinales* (*Morgenstunden*), où il fait en même temps l'apologie de *Nathan le Sage*; et dans un écrit intitulé: *Aux amis de Lessing* (*an die Freunde Lessing's*), où il essaye de prouver que le spinozisme de Lessing est un spinozisme atténué, inoffensif, nullement hostile aux principes d'une saine philosophie [1].

Le monde philosophique s'émut. Les uns prirent parti pour Jacobi, les autres pour Mendelssohn. Des controverses passionnées s'engagèrent; et de nos jours encore, tous les historiens de la philosophie, tous les biographes de Lessing, ont cherché à fixer le véritable sens de sa profession de foi spinoziste, et à déterminer sous quel drapeau il convient de le ranger: sous celui de Spinoza ou celui de Leibniz; car ses écrits prouvent qu'il a des affinités avec l'un et avec l'autre. Il s'agit d'établir vers lequel il incline davantage.

Sans parler des déclarations expresses de Lessing, dans son entretien avec Jacobi, on trouve chez lui des traces visibles de spinozisme. Ainsi dans un fragment: le *Christianisme de la raison* (*das Christenthum der Ver-*

1. Mendelssohn, très affecté du bruit qui s'était fait autour du nom et de la mémoire de Lessing, en ressentit un contre-coup qui abrégea sa vie. Il mourut à peine son livre achevé.

nunft), dont nous avons déjà donné une analyse sommaire, il essaie d'expliquer philosophiquement le dogme de la Trinité, et donne son idée sur les rapports de Dieu et du monde : Concevoir, vouloir et créer sont pour Dieu une seule et même chose, un acte unique. Toute pensée de Dieu est une création ; tout ce qu'il pense, c'est-à-dire l'ensemble des choses, est donc aussi réel que lui-même. La création est comme un dédoublement de son propre être ; le monde est Dieu, l'infini et le fini sont donc indissolublement unis [1].

Cette conception des rapports de Dieu et du monde, sans être absolument conforme à la pensée de Spinoza, — car pour lui les choses réelles constituent l'intelligence divine, tandis que pour Lessing elles ne sont que l'objet de la pensée divine, et impliquent par conséquent une certaine distinction, — cette conception s'en rapproche cependant, autant qu'elle s'éloigne de l'idée du Dieu personnel et extra-mondain de la philosophie théiste et wolfienne. Dans un autre fragment : *De la Réalité des choses hors de Dieu* (*über die Wirklichkeit der Dinge ausser Gott*), Lessing établit encore que toutes choses existent réellement en Dieu, et non pas hors de lui. « Les idées que Dieu a des choses sont ces choses mêmes. » Il ajoute cependant que « ces choses sont tout de même distinctes de Dieu, et leur réalité n'est rien moins que nécessaire, parce qu'elles sont en Dieu [2] », ce qui non plus ne s'accorde tout à fait avec la doctrine spinoziste, où tout est gouverné par une loi d'absolue et immuable nécessité. Néanmoins il faut y reconnaître

1. *Œuvres*, t. XIV. Éd. H.
2. *Œuvres*, t. XVIII. Éd. H.

le résultat manifeste, d'une étude sérieuse du système de Spinoza, comme aussi cette autre opinion exprimée par Lessing au cours de son entretien avec Jacobi : « C'est un préjugé humain de considérer la pensée comme la chose première et excellente entre toutes ; quand cependant toutes choses, y compris les idées, dépendent de principes supérieurs. Étendue, mouvement, pensée, ont évidemment leur raison d'être dans une force supérieure, dont elles sont bien loin d'épuiser l'énergie... »

La théorie sur la liberté, émise par Lessing, et qu'on attribue également à l'influence de Spinoza, s'en distingue cependant de toute la différence qui sépare le déterminisme du fatalisme. Quand Lessing déclare que « la contrainte, la nécessité qui résultent de l'idée du bien, il les préfère de beaucoup à cette possibilité nue (*kahl*) d'agir dans les mêmes circonstances, de telle façon ou de telle autre » ; quand il remercie le Créateur « d'être contraint de faire le bien [1] », il oppose à la liberté d'indifférence, dont la possession ne lui paraît d'aucun prix, la liberté, dont le motif, l'idée du bien, n'agit pas sur nous comme une force extérieure à nous, indépendante de nous, mais comme un motif interne, dont nous reconnaissons la légitimité ; qui se confond avec notre raison ; qui est nous-même en quelque sorte. Cette doctrine n'est pas destructive de la liberté ; elle en est au contraire la forme la plus élevée. En tout cas elle n'est pas la liberté selon Spinoza.

Assurément, ces citations, auxquelles viennent se

1. Observations ajoutées aux dissertations philosophiques de C. W. Jerusalem, publiées par Lessing (1776).

joindre les affirmations expresses et précises que Lessing a faites à Jacobi, encore qu'elles ne sont pas rigoureusement conformes à la lettre du système de Spinoza, en attestent à tout le moins, l'influence très puissante ; et si Lessing n'avait pas d'autres preuves de ses études et de ses réflexions philosophiques, on pourrait le ranger au nombre, sinon des disciples, au moins des partisans de l'auteur de l'*Éthique*.

Mais Lessing a un autre maître encore que Spinoza, qui peut le revendiquer, non plus comme disciple (Lessing ne l'est de personne), mais comme adhérent sympathique : c'est Leibniz.

A différentes époques de sa vie, nous l'avons déjà dit, Lessing a étudié Leibniz ; d'abord à Berlin [1], plus tard à Wolfenbüttel. Plusieurs travaux mentionnés par nous et consacrés au développement et à la défense de certaines idées de Leibniz ; l'éloge qu'il fait « de sa grande manière de penser », de sa méthode philosophique, qu'il adopte pour lui-même, montrent combien l'esprit de Leibniz avait pénétré le sien. On sait qu'il avait l'intention d'écrire une biographie de l'auteur de la *Théodicée*, dont un aperçu se trouve dans ses papiers posthumes. Il avait aussi commencé une traduction des *Essais* avec commentaires.

Outre cette influence générale, plusieurs écrits de Lessing nous montrent une parenté évidente avec Leibniz. Dans le fragment déjà cité sur *le Christianisme de la raison*, nous trouvons, à côté d'une conception à peu près spinoziste des rapports de Dieu et du monde, des

1. *Pope ein Metaphysiker*, où Lessing explique comment il faut, d'après Leibniz, entendre l'harmonie et la continuité des êtres.

idées tout à fait leibniziennes sur la nature des êtres créés : « Dieu crée des êtres simples qui possèdent chacun quelque qualité ou perfection, que possèdent également les autres, et aucun n'en peut posséder, que les autres ne possèdent pas. Ces êtres forment une progression harmonieuse, une série infinie, dont chaque membre contient ce que contiennent les membres inférieurs, avec quelque chose en plus. Chaque degré de perfection implique un degré correspondant de conscience, avec la faculté d'agir conformément à ce degré de perfection. Les êtres qui ont la conscience de leurs perfections avec la faculté d'agir en conséquence, s'appellent des êtres moraux, qui peuvent suivre une loi, et cette loi inhérente à leur nature, peut se formuler ainsi : Agir conformément à ses perfections individuelles. » Dans un autre fragment posthume, intitulé (par son frère) : *Que l'homme peut avoir plus de cinq sens* (*dass mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können*), nous retrouvons, à un autre point de vue, cette même conception de l'âme, considérée comme substance simple, susceptible de représentations infinies. Mais ces représentations, elle ne les acquiert que successivement, dans un temps infini, à l'aide de ses sens. Actuellement elle en possède cinq; mais rien ne prouve qu'elle a commencé par là. Comme la nature ne fait pas de sauts brusques, elle a dû passer par des degrés intermédiaires, avant d'arriver à celui où elle est présentement. Elle en franchira une infinité d'autres et acquerra des sens nouveaux, correspondant aux connaissances nouvelles qu'elle est destinée à acquérir [1]. Cette con-

1. *Œuvres*, t. XVIII. Éd. H.

ception se rattache étroitement à celle de la métempsycose, par laquelle se termine l'*Éducation du genre humain*. Mais ce ne sont là que des hypothèses, auxquelles nous ne devons pas attribuer plus de valeur qu'elles n'en avaient sans doute pour Lessing lui-même. Nous avons dû cependant les mentionner, pour montrer qu'elles sont inspirées par la doctrine de Leibniz bien plus que par celle de Spinoza. L'idée même sur laquelle repose l'*Éducation du genre humain*, l'idée d'un progrès infini de l'espèce humaine, allant toujours vers un état moral meilleur, plus conforme à la raison et à la liberté, cette idée aussi est toute leibnizienne, nullement spinoziste.

Tout à fait leibnizienne aussi est la conception que Lessing se fait du drame, comme d'une image réduite de l'univers, d'un microcosme, où tout doit s'expliquer et se justifier par des causes naturelles ; où la justice doit être immanente, et où le mal lui-même doit concourir finalement au bien [1].

En général, quand Lessing spécule sur la nature de Dieu et ses rapports avec le monde, il incline vers Spinoza. Quand il s'occupe de l'homme et de toutes les questions qui intéressent sa vie et sa destinée morale, il s'inspire de Leibniz, et comme ces dernières questions sont, pour lui, les plus importantes, en mettant dans les deux plateaux de la balance les noms de Spinoza et de Leibniz, elle penche manifestement du côté de ce dernier. Tout chez Lessing tend à l'action, au progrès, à la liberté, plutôt qu'à la contemplation passive et mystique.

1. *Dramaturgie*, n° 79.

Spinoza est le philosophe du XIXe siècle, le philosophe de la renaissance panthéiste et naturaliste. Leibniz appartient plutôt au XVIIIe siècle, à la philosophie rationaliste. Spinoza fait comprendre Gœthe. Leibniz fait comprendre Lessing. La *monade,* qui représente l'univers, mais qui n'en subit pas l'influence extérieure; qui tire tout d'elle-même, qui a en elle-même le principe et la cause de ses développements, n'est-ce pas, jusqu'à un certain point, l'image même de l'esprit de Lessing, qui étudie tout, s'intéresse à tout; qui réfléchit en quelque sorte en lui le monde intellectuel, mais n'en subit pas la domination; qui pense par lui-même, tire de lui-même, de son fonds propre, ses idées, ses jugements, tout son développement intellectuel; qui reste toujours lui-même, et maintient envers et contre tous, sa personnalité et son originalité?

Ceux qui ont voulu faire de Lessing un spinoziste, se sont attachés surtout à ses affirmations, dans l'entretien avec Jacobi, sans tenir compte de l'exagération possible du récit qu'en a fait Jacobi, qui voyait partout, flairait partout le spinozisme, et pouvait, par conséquent, trouver dans les paroles de Lessing plus sans doute que celui-ci n'y avait mis. Il ne faut pas oublier non plus, que Lessing aimait volontiers, il l'avouait lui-même, par esprit de contradiction et par amour de la discussion, prendre le contre-pied des opinions de son interlocuteur, pousser une idée jusqu'à ses dernières conséquences, et que certaines affirmations, tranchantes et absolues de sa part, doivent être entendues *cum grano salis*[1]. Il n'est pas impossible qu'il ait, vis-à-vis de

1. Schelling, *Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen.*

Jacobi, adversaire absolu de la doctrine de Spinoza, fait le spinoziste un peu plus qu'il ne l'était en réalité.

Il convient donc de réduire le spinozisme de Lessing à ses véritables proportions. Que lui, le défenseur et le sauveur des persécutés, des victimes de l'intolérance, des martyrs de la pensée, ait été sympathiquement attiré vers ce juif honni et méprisé ; qu'il ait admiré ce beau caractère ; qu'il ait été séduit par l'imposante grandeur de sa doctrine, et que, par une réaction naturelle contre le dieu des wolfiens et des orthodoxes, il se soit formé une conception plus large et plus haute, panthéiste si l'on veut, de Dieu et de ses rapports avec le monde, cela est certain, et voilà la part qu'il faut attribuer à Spinoza dans ses idées philosophiques. Mais elle est incontestablement plus faible que celle de Leibniz, comme l'ont fait voir les éminents penseurs qui ont élucidé et décidé la question [1]. Quoique Lessing lui-même n'ait pas cherché à concilier ses deux maîtres, qui d'ailleurs ne s'excluent pas absolument, et se touchent par plus d'un point, on peut dire, avec un des meilleurs historiens de la philosophie moderne, que Lessing a été un panthéiste leibnizien [2] ; ou plus explicitement dans le même sens [3] avec un autre écrivain : « La philosophie de Lessing est un retour, avec l'aide de Spinoza, de la philosophie leibniz-wolfienne, aux

1. Zimmermann, *Lessing und Leibniz*, dans les comptes rendus de l'Académie de Vienne (1855). — Ritter, *Lessings philosophische und religiose Grundsäthe* (Göttingen, 1847). — Hebler, *Lessing Studien* (Bern, 1862).

2. M. Kuno Fischer, *Geschichte der neuern Philosophie*, 3tes Buch, Cap. 8.

3. Hebler, p. 137.

principes essentiels de la vraie doctrine de Leibniz, et l'application de ces principes à la religion, à la morale, à l'art et à la littérature[1]. »

IV

Les dernières années de la vie de Lessing furent attristées par les contre-coups de la lutte théologique qu'il avait soutenue avec tant d'ardeur et de vaillance. Sans doute, il avait été vainqueur dans ce duel contre Gōze ; il avait mis de son côté les esprits indépendants et éclairés, les défenseurs de la liberté de croire et de penser. Mais les partisans de l'orthodoxie théologique et laïque, tout le parti nombreux encore dont Göze était le chef, sans compter les timides et les peureux, qu'effrayaient les conclusions hardies de Lessing, étaient contre lui. Une hostilité sourde, plus dangereuse encore que les attaques ouvertes, l'enveloppait. Auprès du peuple on était parvenu à le faire passer pour un homme suspect, un être dangereux qu'il fallait éviter. La calomnie faisait son œuvre. Un

1. Dans le cours de l'entretien entre Lessing et Jacobi, il est question du philosophe hollandais F. Hemsterhuis, l'ami de Jacobi, de Lavater, de Gœthe, le familier de la princesse Galizin. Jacobi communique à Lessing un écrit d'Hemsterhuis : *Aristée ou de la Divinité,* qui venait de paraître. Lessing en est enchanté; il veut le traduire, et il affirme à Jacobi que « c'est du pur spinozisme ». Jacobi n'en croit rien ; plus tard même il s'adressa à Hemsterhuis, pour lui demander des secours contre le spinozisme. Dans une *Étude sur François Hemsterhuis* (notre thèse de doctorat), publiée en 1866, nous avons essayé d'élucider cette question, et nous sommes arrivé à cette conclusion, que Hemsterhuis, pas plus que Lessing, n'est spinoziste dans le sens absolu du mot, mais que Spinoza n'a pas été sans influence sur sa conception de Dieu et du monde.

journal de Vienne rapporta que les juifs d'Amsterdam avaient fait remettre à Lessing une somme de mille ducats pour le remercier de la publication des *Fragments* et l'encourager à continuer[1].

Si Gōze avait ostensiblement quitté la partie, ses adhérents, et même des théologiens qui n'étaient pas de son bord, continuaient la polémique contre les *Fragments* et leur éditeur.

L'un d'eux, le professeur Semmler, un des défenseurs du rationalisme, qui sur les points essentiels était d'accord avec Lessing, et qui même l'avait devancé dans sa critique savante et indépendante des évangiles, Semmler, qu'avait effrayé la publication des *Fragments,* qu'il trouvait trop hardis et dont il redoutait les conséquences, n'avait pas hésité à attaquer Lessing personnellement, avec méchanceté et acrimonie, dans un pamphlet sous forme de dialogue, dont la conclusion était que l'éditeur des *Fragments* était mûr pour l'hôpital des fous. Lessing, irrité de tant d'inintelligence et de mauvaise foi, avait commencé une réponse à l'adresse de cette « oie professorale », mais qui ne fut pas achevée.

L'autorité ecclésiastique, le *Corpus Evangelicorum* de son côté, pressé par les orthodoxes, avait annoncé au duc de Brunswick, par son ambassadeur à la diète de Ratisbonne, qu'il avait l'intention de demander qu'une punition fût infligée à l'éditeur des *Fragments,* surtout

1. Le beau-fils de Lessing, qui était alors à Vienne, adressa immédiatement un démenti au journal. Mais la censure n'en permit pas l'insertion. Dans un écrit publié à part : *Rectification plus précise du conte des 1000 ducats ou Judas Ischariot II,* Lessing, car c'est lui qui en est l'auteur, quoique ce soit son fils qui signa, détruisit définitivement cette calomnie éhontée.

du dernier. Le prince héréditaire, qui venait de succéder à son père et qui, malgré l'interdiction et la confiscation des publications théologiques de Lessing, décrétée par son prédécesseur, était bien disposé pour lui, ne se souciait pas de pousser les choses à l'extrême. Il le fit venir, lui fit part dans les termes les plus bienveillants de ce dont il était menacé, en l'assurant en même temps de sa haute protection. En effet, l'affaire n'eut pas de suite, et Lessing ne fut plus inquiété de ce côté. Mais les embarras d'argent, qui de tout temps avaient été le tourment, la plaie vive de son existence, recommençaient. Pour échapper au soupçon de léser dans leurs intérêts les enfants de sa femme, il avait sacrifié toute la fortune qu'il tenait d'elle, et n'avait rien voulu garder pour lui. La publication par souscription de son *Nathan* devait lui procurer les ressources nécessaires pour vivre, et lui permettre aussi de subvenir aux besoins de sa sœur, restée seule à Camentz depuis la mort des parents.

L'existence à Wolfenbüttel devenait de plus en plus triste et solitaire. Amalia König, sa belle-fille, était, il est vrai, restée auprès de lui, et mettait de la gaîté et de l'affection dans son foyer désert. Mais la calomnie, acharnée contre lui, avait trouvé moyen de suspecter même la pureté de ces relations.

Une lettre adressée à une amie toujours fidèle mais lointaine, Elisa Reimarus, nous initie à ses souffrances intimes :

« Je n'ai pas un seul ami à qui je puisse me confier. Je suis assailli chaque jour par cent contrariétés... Je suis obligé de tout sacrifier pour échapper à un soupçon qui m'est intolérable. Souvent je suis tenté de maudire

l'idée que j'ai eue, de vouloir être aussi heureux que d'autres hommes..... »

Enfin, pour qu'aucune cause de tristesse ne lui fût épargnée, sa santé commença à s'altérer sensiblement. Sa vue s'affaiblit ; de fréquents accès de somnolence le surprenaient après table, au milieu d'une conversation, même intéressante.

Cependant un voyage à Hambourg, en septembre 1778, lui rendit pour un temps la santé et la gaîté, et c'est en ce moment qu'il travailla avec ardeur et plaisir à son *Nathan*.

Les alternatives de souffrance et de bien-être relatif se succèdent, et c'est pendant un de ces intervalles heureux, qu'il reçoit la visite de Jacobi, avec lequel il s'entretient longuement, avec toute la vigueur et la vivacité de son intelligence, des plus hautes questions de la philosophie.

En outre, la passion du théâtre le reprend encore une fois, et à l'occasion d'un dernier voyage à Hambourg, il s'engage à fournir deux pièces chaque année. Sa santé en ce moment ne lui donne plus aucune inquiétude. Il est même impatient de rentrer à Wolfenbüttel pour se remettre au travail.

Mais ce regain de santé et de force n'était qu'une illusion. Ses souffrances le reprennent plus aiguës et plus inquiétantes. Cependant il retourne à Braunschweig, où il séjournait le plus volontiers, dans un milieu d'amis et d'esprits sympathiques.

Le 3 février 1781, au retour d'une soirée passée au Club, il fut frappé d'apoplexie. Il se remit assez promptement, et voulut même retourner à Wolfenbüttel. Mais on s'y opposa, et malgré lui, on appela

un médecin. Sa belle-fille arriva en toute hâte de Wolfenbüttel, et les soins les plus empressés furent prodigués au malade. Son entourage se reprenait à espérer. Lessing cependant ne paraissait se faire aucune illusion sur son état. Il attendait la mort avec calme et courage. Il s'entretenait avec ses amis; se faisait faire la lecture. Le 15 février il essaya de se lever et de quitter sa chambre. Mais à peine remis au lit, un étouffement subit l'emporta, en pleine vigueur intellectuelle, à cinquante-deux ans. L'athlète infatigable, dont l'existence entière n'avait été qu'une lutte, mais une lutte féconde et salutaire pour son pays et pour l'humanité pensante, entra dans l'éternel repos.

CONCLUSION

Notre Étude sur Lessing serait incomplète si nous n'essayions pas de résumer en une vue d'ensemble les idées et les théories qui constituent son œuvre réformatrice ; si nous ne rappelions pas, grâce à quelles aptitudes et à quelles qualités d'esprit et de caractère, il a pu l'accomplir ; et si nous n'indiquions pas en même temps ce qu'il a laissé à faire à ses successeurs.

Ce qui frappe tout d'abord dans l'œuvre de Lessing, c'est sa variété et son universalité.

Il n'y a pas une partie du monde intellectuel, en dehors des sciences positives, qui n'ait sollicité sa curiosité, et qu'il n'ait parcourue. Littérature, poésie, art, théologie, philosophie, érudition archéologique et philologique, théorie et production dramatiques, il a tout étudié, tout abordé, tout exploré, non pas en amateur superficiel, mais avec la compétence et les aptitudes d'un spécialiste professionnel ; et non seulement pour savoir, pour apprendre, mais par un impérieux besoin de combattre les erreurs accréditées, les préjugés invétérés, consacrés par la paresse ou la faiblesse d'esprit, par la docile soumission aux traditions établies.

Partout où a pénétré son esprit curieux et avide de vérité, il juge, il discute, il soulève des problèmes,

répand des idées nouvelles, des ferments de connaissances, des semences fécondes de découvertes et de progrès futurs ; il y introduit l'air et la lumière et ouvre de nouveaux horizons.

Grâce à cette universalité d'études et d'aptitudes, Lessing a pu réformer, émanciper, non seulement la littérature allemande, mais l'esprit allemand lui-même.

S'il s'était enfermé dans une science spéciale, il l'aurait à coup sûr renouvelée. Mais son action eût été limitée ; sa réforme eût été partielle ; elle n'eût pas embrassé la vie intellectuelle de l'Allemagne, à la fois dans son fond et dans la variété de ses manifestations. En Allemagne, d'ailleurs, tout se tient, dans le domaine de l'esprit. La littérature, l'art, la religion et la philosophie sont solidaires et forment un tout. L'unité que l'Allemagne a longtemps et vainement poursuivie dans l'ordre social et politique, s'est établie de bonne heure dans l'ordre des idées.

Tous les grands esprits : Leibniz, Herder, Schiller, Gœthe, pour ne citer que ceux-là, ont été à la fois savants, philosophes, littérateurs, et même théologiens. Lessing en cela leur ressemble ; et c'est pourquoi la réforme à laquelle il a attaché son nom, a été si puissante, si efficace et si durable.

L'instrument de cette réforme a été la critique, entendue dans le sens le plus large, le plus élevé ; la critique, qui n'est que l'application de la philosophie aux questions littéraires, esthétiques et religieuses, aux œuvres de la pensée et de l'imagination.

Cette science et cet art de la critique, Lessing les possède et les pratique avec une maîtrise qui n'a jamais été contestée, et qui justifie l'éloge que lui décerne Ma-

caulay, en l'appelant le prince des critiques. Lorsqu'à la fin de sa *Dramaturgie* il fait l'éloge et l'apologie de la critique, avouant qu'il lui doit « quelque chose qui approche de près du génie », on peut le croire sur parole ; il a livré là le secret de sa force et de son succès.

L'essence de la critique, l'étymologie du mot l'indique, c'est la faculté d'analyser, de distinguer les éléments d'une idée ou d'une question, d'en déterminer la nature, d'en donner la définition ; en même temps de découvrir et d'extirper l'erreur, qui résulte presque toujours d'une vue incomplète des choses, et de la confusion d'éléments hétérogènes.

C'est à l'application persévérante et rigoureuse de cette méthode d'analyse et de distinction, qu'il faut rapporter les résultats de la réforme, accomplie par Lessing.

Dans toutes les parties de la littérature, dans la poésie et surtout dans le drame, il a distingué tout d'abord ce qui, dans les règles, est essentiel, indiscutable, absolument vrai, et ce qui n'est que de tradition et de convention ; ce qu'il faut garder et ce qu'on peut rejeter. Il a ainsi combattu efficacement le culte inintelligent et l'imitation servile des modèles français.

En séparant nettement le domaine de la poésie et celui des arts plastiques, Lessing a discrédité à jamais la poésie faussement descriptive, qui, voulant ressembler à la peinture, n'était plus de la poésie. En même temps il a fixé le caractère propre et le véritable objet de la poésie, et l'a remise dans la vraie voie, d'où elle s'était trop écartée.

Dans la théologie, en distinguant la Bible, qui est la lettre, de la religion, qui est l'esprit ; et dans la Bible

elle-même, ce qui est essentiel, éternel, de ce qui est accidentel, contingent, purement historique, il a ruiné la bibliolâtrie avec ses conséquences, destructives de toute liberté d'examen et de recherche. De ces distinctions nettement établies, Lessing a tiré, par voie de raisonnement, avec une logique rigoureuse, sa doctrine littéraire, dramatique, esthétique et théologique.

Mais la logique entre les mains de Lessing n'est pas seulement un instrument de précision et de découverte; c'est aussi une arme de combat. En cherchant la vérité, il rencontre sur son chemin l'erreur, qui en obstrue l'accès, et qu'il s'agit tout d'abord d'extirper. Il excelle dans la discussion et la réfutation des fausses doctrines, et c'est même en les discutant que ses propres idées jaillissent et se précisent; c'est à travers l'erreur d'autrui qu'il arrive à la vérité.

Son talent de discussion, sa virtuosité de polémiste, se montrent dans tout leur éclat, lorsqu'il a en face de lui non plus seulement une idée, une théorie abstraite, mais un adversaire, une personne. Alors il s'excite, sa verve s'allume; sa logique s'anime et se passionne; l'ironie, la raillerie, aiguisent et colorent le raisonnement; son talent dramatique vient en aide à son talent critique, et donne à ses polémiques savantes, tout l'intérêt et le mouvement d'un petit drame. Seulement, dans ses œuvres dramatiques, et ce n'est pas à leur avantage, l'esprit critique à son tour s'introduit. Ses personnages discutent, dissertent plus qu'ils n'agissent; leur dialogue n'est trop souvent qu'un échange d'arguments, une joute logique.

Chaque étape de la carrière de Lessing est marquée par une campagne, et chaque campagne se ter-

mine par une victoire et une conquête pour l'esprit allemand.

L'ignorance présomptueuse des gâcheurs littéraires, des traducteurs, qui défigurent et travestissent leurs modèles, et massacrent leur propre langue, sont exécutés dans la personne du pasteur Lange, le maladroit et malheureux traducteur d'Horace. Le charlatanisme scientifique, qui trompe le public, qui arrive à la réputation par des moyens illicites, est démasqué dans Klotz et sa clique. La fausse poésie, qui s'évapore et se perd dans les nuages, qui n'offre aucune prise à la pensée, a été fustigée sur le dos des poètes bibliques, les mauvais imitateurs de Klopstock, et parfois, sur le dos du maître lui-même; le mélange équivoque de religiosité et de bel esprit, de christianisme et de philosophie, a valu de mordantes railleries au jeune Wieland et aux rédacteurs du *Censeur du Nord*. En achevant de démolir Gottsched, il a détruit l'abus de la réglementation, la tyrannie du pédantisme et du formalisme littéraire. En accablant le pasteur Göze sous les coups de son argumentation serrée et de sa cruelle ironie, il a en même temps ruiné les prétentions de l'absolutisme religieux et de l'intransigeance luthérienne.

Dans toutes ces polémiques brillantes et victorieuses, Lessing s'est montré dialecticien de premier ordre, stratégiste et tacticien consommé. Ses adversaires ont succombé; le vainqueur, « en les tuant, les a rendus immortels ».

Sans doute, cette passion de la dialectique, chez Lessing, a ses inconvénients et ses excès. L'ardeur de la lutte l'entraîne parfois au delà du but; il n'est pas toujours juste envers ses adversaires; il n'a pas toujours

raison contre eux. Il s'obstine dans son idée, et croirait faiblir s'il faisait des concessions.

Il aime la discussion pour elle-même, indépendamment du sujet. Il aime, il l'avoue lui-même, construire des hypothèses, pour avoir ensuite le plaisir de les démolir. Toute occasion, même la plus insignifiante, lui est bonne pour déployer et faire manœuvrer son appareil logique. Il met autant d'ardeur, de persévérance, à discuter et à réfuter une erreur de détail, un point secondaire d'érudition, que les plus hautes questions de théorie littéraire ou esthétique; semblable au chasseur, qui aime la chasse pour elle-même, quelle que soit la qualité du gibier qu'il poursuit. Le travail et l'effort l'intéressent plus que le résultat obtenu. Il s'écoute volontiers penser, et jouit en artiste, de la virtuosité de son jeu et de la perfection de son instrument.

Mais ce logicien raisonne trop souvent dans l'abstrait, et discute plus volontiers les théories que les œuvres. Il se soucie peu de vérifier la justesse de ses conclusions, en les mettant en rapport avec les faits. Une vérité déduite de ses prémisses a pour lui une absolue certitude. Ainsi, dans sa polémique contre la tragédie française, il s'attaque au système dramatique de nos poètes, au lieu de les juger dans leur originalité individuelle et intime, et par rapport à leur époque et à leur milieu.

Sa critique est plus logique que psychologique et historique. Il est plus subtil raisonneur qu'observateur sagace. Il a l'esprit géométrique, mais n'a pas au même degré l'esprit de finesse. La raison domine et absorbe, chez lui, les facultés de sentiment et d'intuition spontanée; et dans les questions où le sentiment décide plutôt que le raisonnement, il est très souvent en défaut.

En poésie, tout ce qui dépasse l'ordre des conceptions nettes et précises : la rêverie sentimentale, le vague et le clair-obscur ; toute la partie intime et mystérieuse de l'âme lui échappe. La passion n'a jamais eu de prise sur lui, et n'a pas troublé sa vie. Certaines délicatesses de sentiment lui sont étrangères. Lessing est une nature stoïque, toute de raison et de volonté ; un caractère plus antique que moderne ; mais non pas, tant s'en faut, une âme sèche et froide. Il aimait les siens et sa sollicitude les suivait partout. On sait quelle cruelle blessure lui causa la mort de son fils et de sa femme. Il avait de solides amitiés, et les actes de dévouement et de générosité ne sont pas rares dans sa vie. Seulement, la sensibilité chez lui n'éclate pas, ne déborde pas. Elle est atténuée et comme tamisée par la réflexion. Ses émotions sont plutôt pensées que vivement senties et exprimées. Les personnages de ses pièces sont faits à son image ; on ne découvre pas chez eux les profondeurs de l'âme d'où jaillit la passion. Tout chez Lessing est tourné à la réflexion, à la discussion, à la lutte des idées, à l'activité intellectuelle. Les contemplations oisives, les vagues mélancolies, les souffrances et les folies tragiques de l'amour ; tout le lyrisme moderne dans la poésie, dans le roman et dans le drame, ne provoquent chez lui qu'une dédaigneuse et railleuse pitié[1].

Néanmoins tel qu'il est, par la nature de son esprit, Lessing était l'homme en quelque sorte prédestiné

1. Témoin la lettre qu'il écrit à un ami au sujet de *Werther*, qui venait de paraître, et dont le suicide lui paraît un crime contre la nature et d'un dangereux exemple pour la jeunesse. Il adjure Gœthe d'y ajouter comme correctif « un petit chapitre, et plus il sera cynique, mieux cela vaudra ». (*Œuvres*, t. 20. Éd. H.)

pour l'œuvre qu'il fallait accomplir, et ses défauts même y ont servi. Les sévérités exagérées et les violences quelquefois injustes de sa polémique étaient nécessaires pour combattre efficacement l'esprit de servilité et de routine, le pédantisme et le formalisme, tout ce qui paralysait le génie allemand ; pour faire triompher en toutes choses les droits de la raison et du libre examen, le respect et l'amour de la vérité. Son bon sens ferme et lucide, que ni les mirages de l'imagination, ni les suggestions du sentiment ne pouvaient troubler, était merveilleusement propre à dissiper les fausses doctrines, les équivoques, les sophismes qui égaraient les esprits, et à ramener sur terre et dans le droit chemin la poésie qui se perdait dans les nuages et ne gardait aucun contact avec le monde et la vie. D'ailleurs si par ses polémiques Lessing a tué des gens qui ne méritaient pas de vivre, il en a fait revivre d'autres qui étaient ensevelis dans un oubli injuste, et dont il a réhabilité la mémoire flétrie et calomniée.

Il a été le réformateur et le libérateur de l'esprit allemand, encore aliéné de lui-même, malgré les efforts déjà tentés et les progrès accomplis ; étranger dans sa propre patrie, esclave dans son propre domaine, vivant sur les idées d'autrui. Il lui a donné, ou plutôt il lui a rendu la conscience, la possession de lui-même ; et grâce à Lessing il a pu dire : « Je pense, donc je suis. »

Mais si Lessing a émancipé l'esprit allemand du joug de la routine et des règles arbitraires, c'est pour le placer aussitôt sous l'autorité indiscutable des principes éternels, qui gouvernent toute œuvre intellectuelle, toute production d'art et de poésie. Il n'est pas seulement libérateur, mais législateur. Ces règles ne

détruisent ni n'entravent la libre originalité du génie poétique, car elles sont fondées sur la raison, sur les lois mêmes de notre nature, comme les prescriptions de la morale et les commandements de la religion. Elles sont en nous ; elles sont une partie de nous-mêmes ; elles constituent comme une sorte de conscience intime, à laquelle le poète et l'artiste obéissent librement, de même que l'honnête homme obéit librement aux lois de sa conscience morale et religieuse.

A la connaissance des principes et des règles, qui éclairent et guident l'inspiration du poète, Lessing veut qu'il ajoute l'étude et l'imitation intelligente des maîtres anciens et modernes, qui les ont le plus complètement et comme spontanément réalisées dans leurs œuvres : Homère, Sophocle, Shakespeare, Molière. Lui-même, joignant la pratique à la théorie, a donné, dans ses pièces, des modèles au théâtre allemand.

A tous les mérites du critique, Lessing joint ceux de l'écrivain. Après Luther, il est un des réformateurs et des rénovateurs de l'idiome national, un des maîtres du style allemand.

On ne trouve plus chez lui la phraséologie lourde et compliquée que l'imitation latine et les habitudes de la chancellerie avaient introduite. Sa langue n'a pas davantage l'élégance artificielle et empruntée, la raideur académique, l'impersonnalité, qui caractérisent celle de Gottsched et de son école.

La langue de Lessing est véritablement allemande ; elle a le goût du terroir ; elle sort du fonds commun et national. Elle est la langue littéraire et déjà classique ; mais qui ne dédaigne pas de s'enrichir de locutions expressives, empruntées au dialecte provincial.

Elle est en même temps originale et personnelle; elle est la langue de Lessing, l'expression fidèle de sa nature. Elle n'est pas empruntée à d'autres, traduite de l'étranger, appliquée laborieusement sur sa pensée; elle fait corps avec elle; elle en est la forme visible et vivante. Elle laisse voir, comme à travers une enveloppe de verre, le mécanisme, le mouvement, le jeu dialectique de ses facultés intellectuelles. Elle a la lucidité, la transparence, la précision logique, la plénitude substantielle : toutes les qualités de l'esprit de Lessing. Elle est l'instrument que l'artiste lui-même a fabriqué pour son usage et qui répond merveilleusement à ses besoins et à ses intentions[1].

« Le style de Lessing, a dit Herder, est celui d'un *poète,* c'est-à-dire d'un poète qui n'a pas *fait,* mais qui *fait;* qui ne nous donne pas sa pensée achevée, mais qui pense devant nous. Nous voyons son œuvre *devenir* sous nos yeux, comme le bouclier d'Achille chez Homère. Il met en quelque sorte sous nos yeux la cause occasionnelle de chacune de ses réflexions; il la démonte pièce par pièce et puis la recompose. Le ressort part; la roue tourne; une idée, une conséquence en amène une autre; la conclusion finale approche, et voilà le produit de la méditation[2]. »

Le mot de Buffon, dit Henri Heine, n'est applicable à personne plus qu'à Lessing. Son style est comme son

1. Nous ne pouvons donner ici que des indications générales. Mais pour les détails de la langue de Lessing, nous renvoyons au chapitre très étendu, très savant, de l'ouvrage de M. Erich Schmidt (vol. 2, chap. V). On peut consulter aussi avec fruit le livre de M. Lehmann, *Forschungen über Lessing's Sprache.* Braunschweig, 1875.

2. *Kritische Wälder* 1.

caractère, vrai, ferme, sans ornements, beau et imposant par sa force intime[1].

Rien chez lui n'est donné à la phrase ; aucun remplissage, aucun mot, aucune épithète à effet ; rien qui sent la rhétorique. Tout est pensée ; les images, les métaphores même, les comparaisons dont il use abondamment dans ses polémiques, ne sont pas là pour plaire, pour charmer l'imagination, mais pour donner plus de force et de relief à ses raisonnements : ils ne sont que la forme sensible et plastique de ses idées[2].

Le style de Lessing, tout original, tout allemand qu'il est dans son allure, se rattachant par plus d'un côté à Luther et aux auteurs populaires du XVIe et du XVIIe siècle, a en même temps ce caractère d'universalité, qu'il doit à l'esprit philosophique et cosmopolite du XVIIIe siècle, et à la fréquentation de Voltaire et de Diderot.

Mme de Staël a caractérisé assez heureusement Lessing écrivain, en disant que « si sa manière de voir est allemande, sa manière de s'exprimer est européenne[3] ».

Que son œuvre soit restée inachevée ; qu'il ait laissé à ses successeurs le soin de la continuer, personne, et Lessing lui-même, moins que personne, ne pourrait s'en étonner ; lui qui n'a jamais eu la prétention d'imposer un système achevé et définitif ; qui préférait, à la possession de la vérité absolue, fût-elle même offerte à l'homme, le plaisir de la chercher, de la

---

1. *Zur Geschichte und Philosophie in Deutschland.* 2. Buch.
2. Lessing s'est expliqué lui-même sur son style dans l'*Anti-Göze.* Voy. 4e partie, chap. Ier.
3. *De l'Allemagne*, chap. IV.

poursuivre indéfiniment, et de sentir dans cet effort incessant se développer et se fortifier ses facultés.

Sa gloire est d'avoir remué des idées, posé des principes, soulevé des problèmes, ouvert des perspectives nouvelles, plutôt que d'avoir donné des solutions définitives et des théories achevées.

Sa critique, analytique et raisonneuse, est négative et destructive à l'égard du passé, bien plus qu'elle n'est positive et dogmatique au regard de l'avenir. Et cependant, cet avenir il l'a préparé, il l'a annoncé. Si par la partie la plus considérable de son œuvre, Lessing appartient au xviiie siècle, dont il représente plus complètement et plus franchement qu'aucun autre penseur l'esprit et les tendances, d'autre part il dépasse son siècle, et par certains côtés appartient déjà au nôtre.

Tout le grand mouvement d'idées et de productions originales qui marque la période classique de la littérature allemande : le développement de la poésie par le sentiment de la nature et l'inspiration lyrique ; le drame historique et shakespearien, avec son puissant pathétique, sa langue passionnée, ses sublimes envolées ; les accroissements de la critique littéraire et esthétique, du côté de l'histoire, de la psychologie, de la science des langues ; les travaux approfondis de la théologie et de l'exégèse biblique ; la grande évolution métaphysique ; tous ces progrès sont dus sans doute à un autre esprit, à une autre méthode que celle de Lessing ; non plus à l'analyse, au raisonnement abstrait, mais au sens historique, à la science plus complète des faits, à l'étude des origines et des évolutions successives de l'humanité ; au sentiment de l'unité et de l'harmonie universelles. Néanmoins, c'est aux principes, aux théories établies par

Lessing ; aux discussions fécondes et suggestives du *Laocoon*, de la *Dramaturgie* ; à ses écrits théologiques et philosophiques ; à son admiration de Shakespeare ; à sa sympathie pour Spinoza, que se rattachent en définitive tous ces changements, tout ce puissant renouvellement d'idées. On a dépassé Lessing et de beaucoup ; mais en suivant les voies tracées par lui. Tous ceux qui représentent ces directions nouvelles, dans la critique, dans le drame, dans la théologie et la philosophie religieuse : Herder, Schiller, Gœthe, Schleiermacher, et leurs successeurs, ont reçu son impulsion, et se sont inspirés de ses idées. Ils ne détruisent pas son œuvre ; ils la continuent.

Si aujourd'hui encore, après plus d'un siècle, le nom de Lessing est toujours vivant dans la mémoire et dans l'admiration de sa nation, ce n'est pas seulement parce que ce nom est celui d'un grand critique, d'un grand écrivain ; mais parce que cet écrivain, ce critique, est un caractère, un homme, un haut exemple de patriotisme intellectuel, d'énergie combattive, de dévoûment infatigable et désintéressé à la cause de la vérité, de la liberté, de l'émancipation intellectuelle et religieuse.

Sa vie n'a été qu'une longue lutte, non seulement contre l'erreur, contre la routine, contre l'esclavage des intelligences et des consciences, mais contre les difficultés de l'existence, contre la mauvaise fortune, contre la gêne qui l'a tourmenté pendant toute la durée de sa vie errante ; contre tous les obstacles que rencontrait sur son chemin, en Allemagne, un écrivain indépendant et fier, qui répugnait à toute servitude officielle, et qui ne trouvait de point d'appui solide, ni dans le public indifférent ou ignorant, divisé en castes étran-

gères les unes aux autres ; ni dans la protection incertaine et capricieuse des princes.

En dépit de toutes ces déceptions, de toutes ces résistances, et malgré des moments de lassitude et de dégoût, Lessing a continué sa route et accompli son œuvre, avec un courage et une persévérance infatigables, opposant aux rigueurs et aux injustices du sort la calme et ironique résignation du philosophe, et cette gaîté insouciante qui est la marque et l'apanage des fortes et viriles natures. Par sa vie et par son caractère, Lessing est un haut exemple, une leçon vivante et réconfortante, dont une nation a toujours besoin, pour stimuler son énergie, sa confiance et sa foi en elle-même, et pour entretenir en même temps, chez elle, le culte désintéressé de la vérité, le respect des droits de la raison et de la conscience, la religion de la tolérance et de l'humanité. Le plus grand poète et, avec Lessing, le plus grand critique de l'Allemagne, Gœthe, a dit, vers la fin de sa vie : « Un homme comme Lessing nous manque. Car pourquoi est-il si grand, sinon par son caractère et son énergique constance (*sein Festhalten*) ? Des hommes intelligents et distingués comme lui, il y en a plus d'un. Mais où trouve-t-on un caractère comme le sien[1] ? »

Pendant la période romantique, où la raison et le bon sens n'étaient guère en honneur ; où régnait l'absolutisme de l'imagination et de la fantaisie individuelle, suivi bientôt de l'absolutisme politique et de la réaction religieuse et mystique, Lessing était peu goûté, mal jugé, enveloppé dans le dédain qu'on professait pour l'esprit, les tendances et les doctrines du XVIII[e] siècle. Mais, en

1. *Eckermann's Gespräche*, I, p. 156.

1830, après le contre-coup en Allemagne de la révolution de Juillet; quand l'esprit de liberté, longtemps étouffé, se réveilla, et que la littérature proclama son affranchissement et revendiqua ses droits et son indépendance, le nom de Lessing fut salué avec respect, invoqué comme un auxiliaire. Le plus brillant coryphée de la jeune Allemagne, Henri Heine, dont nous citons plus haut le jugement sur le style de Lessing, rend aussi un bel hommage à l'homme et au réformateur : « ... Depuis Luther, l'Allemagne n'a pas produit d'homme plus grand ni meilleur que Lessing. Ils sont, l'un et l'autre, notre orgueil et notre joie. Dans la tristesse de l'heure présente, nous regardons leurs images consolatrices, et nous croyons lire dans leurs yeux la promesse d'un brillant avenir [1]... » Un autre représentant de la nouvelle école, Gustave Kühne, exprime sans doute aussi la pensée générale en disant : « Revenir à Lessing, c'est marcher en avant. »

Lessing n'appartient pas seulement à l'Allemagne, mais au monde pensant tout entier. Il est l'homme du XVIIIe siècle, l'apôtre de la raison et de l'humanité. Il aime son pays; mais son patriotisme n'est pas exclusif. Il n'est pas Teuton ; il est citoyen du monde. Au-dessus de sa patrie, il voit la patrie universelle, la grande famille humaine, la franc-maçonnerie de tous les esprits généreux, sympathiquement unis dans le culte et dans la pratique de la vertu, sous la loi de la raison [2].

La France, particulièrement, doit s'intéresser à Lessing. Il s'est formé à l'école de nos penseurs, de nos

1. *Zur Geschichte und Philosophie in Deutschland.*
2. *Ernst und Falck.*

écrivains. Voltaire, Diderot, Rousseau, ont contribué à l'éducation de son esprit et de son style, comme Molière, Marivaux et surtout Diderot, à l'éducation de son talent dramatique. Il nous a combattus, c'est vrai, mais sur un point seulement, et parce que l'intérêt et l'avenir de la littérature nationale le lui commandaient ; et encore nous a-t-il combattus avec des armes en partie empruntées à des Français.

Lessing nous doit beaucoup ; mais il a acquitté sa dette envers nous. S'il nous a beaucoup pris, il nous a beaucoup appris. Ses idées ont exercé sur la critique littéraire, sur l'esthétique et sur la philosophie religieuse de notre temps, une action considérable. Plus d'un lien le rattache à nous, et un des attraits que peut offrir une Étude sur Lessing, c'est que dans maint endroit de ses œuvres, nous pouvons reconnaître les traces visibles de notre génie et de notre influence.

TABLE DES MATIÈRES

QUATRIÈME PARTIE

Critique théologique et philosophique.

Nancy, imprimerie Berger-Levrault et Cie.